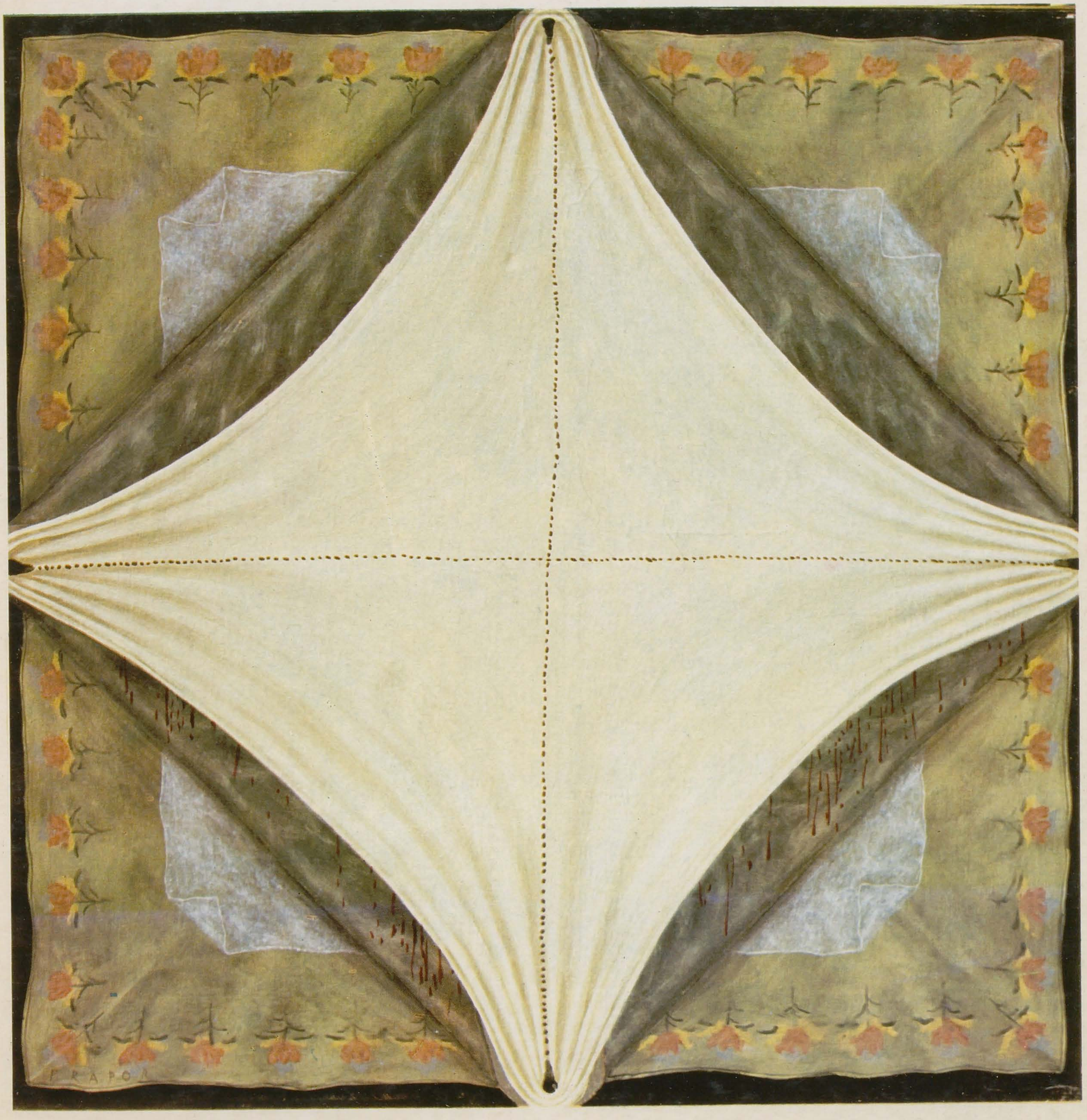
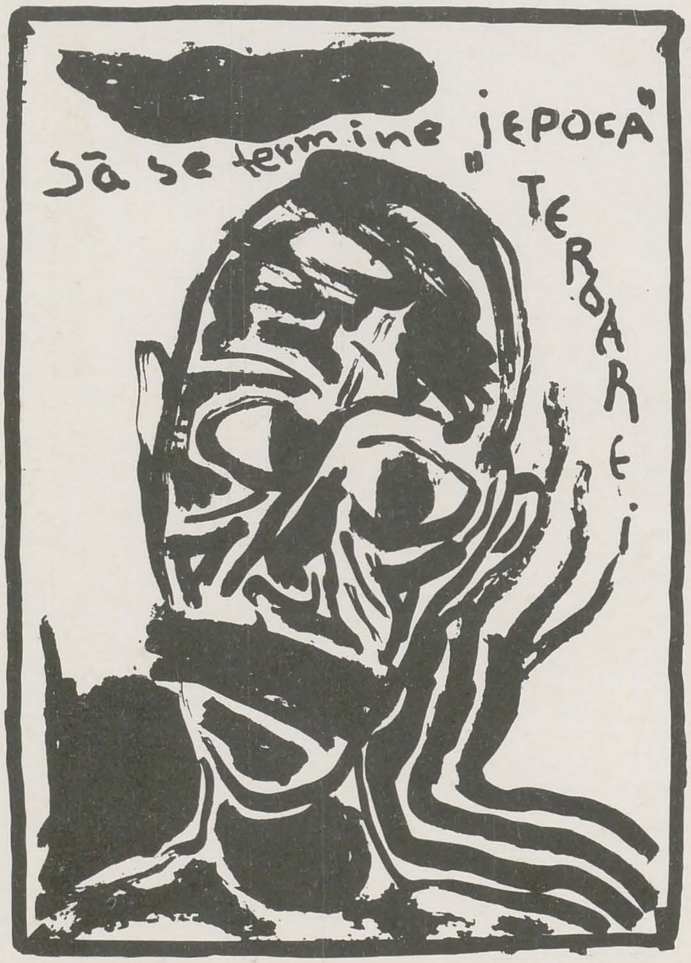
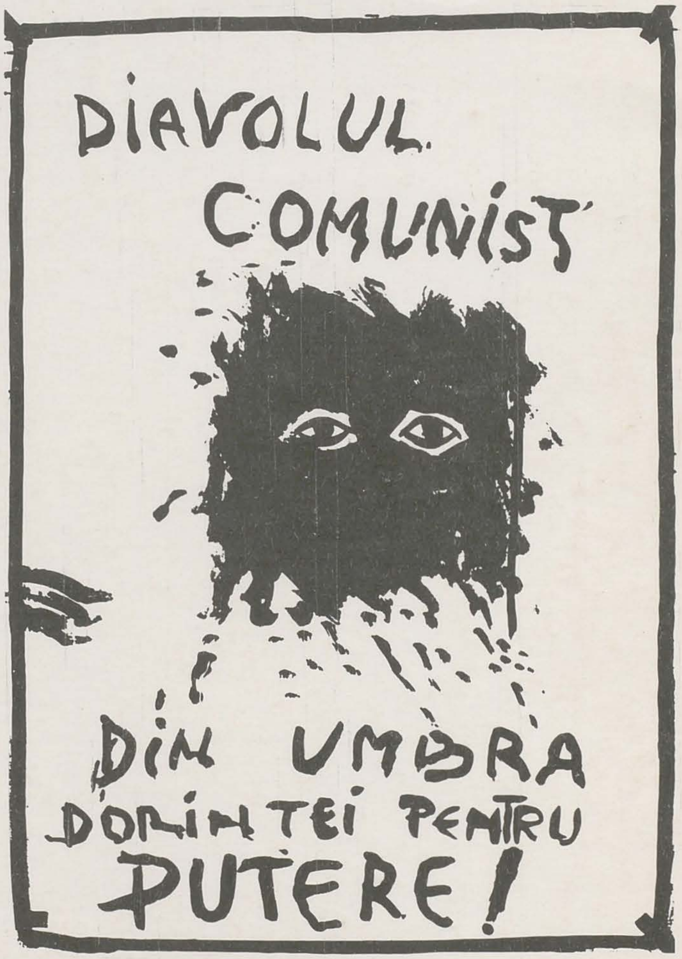
02/90

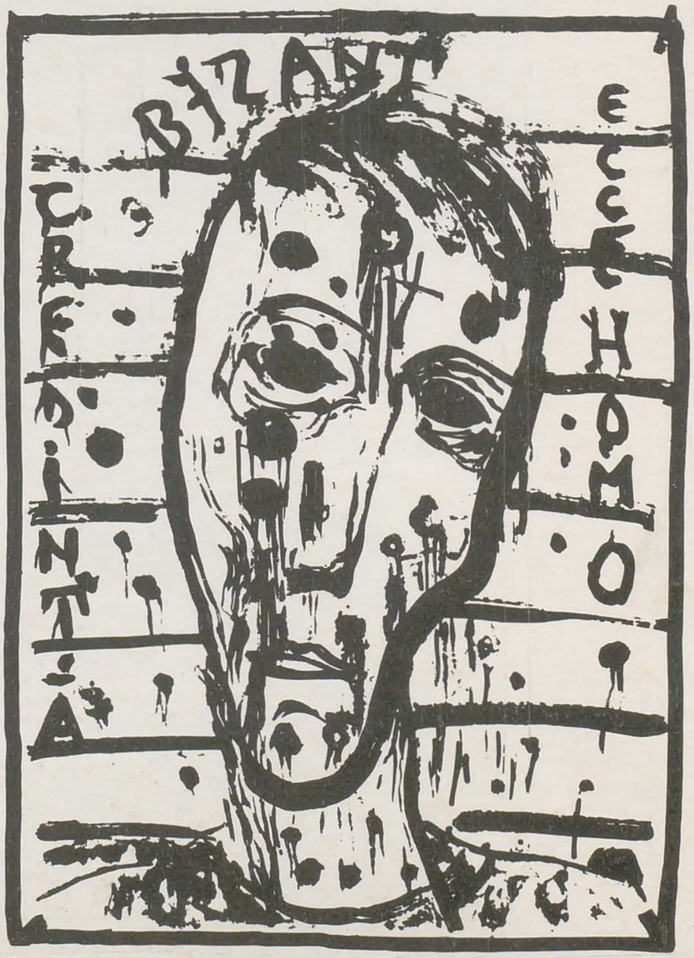
ARTA



https://biblioteca-digitala.ro







https://biblioteca-digitala.ro

pătratul alb pe alb

alexandra titu

« Există — spune Harold Rosenberg[1] — ceva picant în politică, un parfum de praf de pușcă și scandal, de iremediabilă greșeală, spre care artiștii sînt atrași ca insectele. » Relația dintre *artistic* și *politic* constituie unul dintre aspectele de prim plan ale esteticii contemporane. În funcție de evoluția concretă a situației istorice, în anumite momente și zone, în funcție, mai cu seamă, de prezența anumitor structuri sociale, această relație apare fie, mai curînd, ca o opțiune a artistului, fie ca o exigență a comanditarului. Există, desigur, o deosebire esențială între aderarea artiștilor din zonele totalitarismului (de dreapta sau de stînga), acceptînd să celebreze și să răspîndească o « ideologie (care) nu se realizează sau se reprezintă (ca în baroc) în opera de artă, ci e dată a priori »[2], și mobilul celor 43 de artiști new-yorkezi (printre care Warhol, Shan, Segal, Rauschenberg, Grooms) care au organizat expoziția « *Protest and Hope* »[3]. Sau, din nou, există diferențe de nuanță între cei ce optează pentru politic într-o cultură lipsită de constrîngeri în plan ideologic și protestul practicat de un scriitor ca Soljenițîn. Pe de altă parte, programul unor orientări ce refuză orice formă de referință la realitate, de interpretare a realității, poate implica, dincolo de mobilul unui exercițiu spiritual în cel mai înalt grad « purificat » de aventura « simțurilor, fanteziei și intelectului »[4], o poziție politică nu mai puțin fermă decît cele declarate — aceea a refuzului implicării sau complicității politice.

Artistul poate apărea societății ca o figură pitorească și marginală, atrăgătoare și inofensivă, ca un model de austeritate, sau ca o neliniștitoare prezență, un martor, un comentator activ, un regizor al formelor în care se desfășoară viața cetății. Paradoxal în aparență, dar coerent în lupta contra hipertrofiei politicului — programele cele mai active, mai eficiente, prin care artistul devine un reformator social, derivă din curentele fondate pe abstracție, pe acel raționalism care refuză intruziunea în lumea concretă, în fluxul tulbure al istoriei. Programe care văd în democratizarea artei producerea unor « bunuri » cu caracter artistic care să modeleze un mediu și să acționeze asupra unor mase largi, tocmai prin prezența unor elemente formale ce nu trebuie lecturate și interpretate printr-o prealabilă pregătire culturală, ci sînt capabile să opereze prin însăși evidența prezenței lor... Stilul internațional în arhitectură și urbanistică, designul, așa cum îl gîndesc reprezentanții școlii Bauhus și artiștii formați aici, în opera lor postbelică, ilustrează acest mod de acțiune socială amplă, de *angajare* într-o operă vizînd, dacă nu depolitizarea, cel puțin realizarea unei atmosfere politice care să elimine conflictul și pasiunea. Este modul de rezistență la o atitudine culturală de mare audiență în deceniile postbelice, în care se precizează « reacția filosofiei omului împotriva filosofiei rațiunii și a ideilor »[5], atitudine ce duce la ultimele consecințe mutarea accentului de la investigarea lumii, a universului, la reflectarea, comentarea și chiar direcționarea acțiunilor strict omenești.

Fără îndoială, aici atingem aspectul aderenței dintre mobilurile artei și cele ale societății. Avem în vedere, pe de-o parte, condiționarea structurilor limbajelor artistice și a mobilurilor imaginii artistice prin structurile și formele de expresie sociale, așa cum le analizează Pierre Francastel[6], urmărind similitudinea dintre elaborarea unor principii de perspectivă spațială și experiența umană, sau Claude Lévi-Strauss[7], atunci cînd demonstrează legătura dintre sistemul tatuajelor faciale din China arhaică și la triburile din America de Sud, și sistemul de ierarhizare al societăților respective. Opera de artă este condiționată de conjunctura istorică, socială, economică, în măsura în care aceasta modelează cultura, destinul, « sociodroma » artistului. Consecința este că în nici o împrejurare, nici

← →

GRUPUL TATEC (Titi Amzăr, Andi Dumitrescu și Tavi Neagu — studenți la Academia de Arte Frumoase din București + Erik Friensen și Charly Jansen, din Danemarca)

- *Expoziția în stradă: NOI*
- *Manifest.*
- *ARTA = COMUNICARE*
- *Aceste lucrări încep să vorbească după ce noi am tăcut*
- *Tablourile au OCHI și te privesc*
- *Arta nu înseamnă stil ci ATITUDINE*
- *NOI 1 NOI 2 NOI 3 NOI ∞*
- *Explozie spre LUME.*

https://biblioteca-digitala.ro

atunci cînd vrea să se elibereze cu desăvîrșire de lume, artistul nu reușește să se sustragă cu totul sistemului de modele căruia îi este integrat. Pe de altă parte, indiferent de intenționalitatea artistului de a opera în lume, prin angajarea în aventura istorică, în conflictul politic, sau doar în elaborarea cadrului vieții, indiferent de voința sa de a se retrage cu totul din implicațiile faptei sociale, opera de artă, prin participarea sa la textura culturală, operează *în* lume, *asupra* lumii. Revenind la Lévi Strauss, să reținem constatarea că mai mult decît a căuta în ce măsură, de pildă datele antropologice — rasa — pot opera asupra culturii, actele culturale influențează nu numai structurile sociale, dar, prin practica lor sistematică, inclusiv biologicul, rasa, cadrele genetice ale evoluției populațiilor[8].

Am semnalat sumar condiția inevitabilei angajări a artistului în configurația socială a epocii sale, în sensul dublu de a *fi trăit* de modelele timpului și de a fi unul dintre cei care le *elaborează* — indiferent de direcția în care se angajează (refuzul angajării fiind doar o variantă de atitudine, nu mai puțin fertilă). Pe de altă parte, cufundat în timpul său istoric, contemporan cu prezentul «sociodramei» în care este implicat, artistul se află, din altă perspectivă, angajat într-o problematică a cărei esență depășește această condiționare imediată. Am putea spune că dincolo de drama comună a colectivității căreia îi aparține, artistul trăiește o dramă specifică, de altă anvergură, a atitudinii nu numai față de contextul uman (istoric, social, politic), ci față de lume în general. Relația dintre cele două perspective este foarte complexă. Fără substanța realității cunoscute prin experiența directă — experiență senzorială a lumii experiență intelectuală (eventual critică) a modelelor culturale, experiență presupunînd reacție emoțională, a faptelor ce determină viața contemporanilor săi — ar lipsi substanța concretă ce infuzează timpului fără chip, ideal și abstract, vizat de opera de artă majoră, acea marjă de actualitate care o face să funcționeze în noi. Pe de altă parte, tiparul temporal al legii generale, tiparul ideal, imprimă fără doar și poate experienței magmatice în care artistul este prins nu numai o transparență, nu numai un cadru de referință, ci în ultimă instanță un *sens*. Din această perspectivă, *problema angajării artistului* devine, pentru fiecare generație și pentru fiecare artist în parte, o dramatică opțiune, uneori chiar o suită de opțiuni credibile însă atunci cînd sînt concluzii necesare ale unui demers ce vizează, mai mult decît impactul exterior al operei, condiția sa interioară.

Angajarea se prezintă, astfel, mai mult decît ca o reacție conjuncturală, drept răspuns la o inevitabilă întrebare: în slujba cărui aspect se situează opera de artă, creația artistică, în acel punct în care *realitatea* și *adevărul* coincid sau se despart. Atunci cînd între adevăr (presupus ca un sistem incoruptibil de legi generale, ca o esență unică) și realitate se produce un clivaj, artistul aderă fie la concretul realității, fie la abstracția desăvîrșită (atît cît practica unui exercițiu ce presupune materializarea ideii i-o permite). Dar chiar și în acele momente cînd spiritul uman, atins de o predispoziție clementă spre armonie, trăiește (sau construiește) miracolul coincidenței, *cît* din sfera realității și ce din agitația ei participă la splendoarea și serenitatea adevărului? Urgența patimilor omenești, nevoia de conflict, de sînge și de moarte, tactilitatea gingașă a carnației unui fruct sînt versiuni ale realității față de care te poți angaja ca artist. Sensul unghiului drept la Mondrian (la capătul unui demers ce părăsește experiența realului) și sensul curbei ce anima nudurile lui Renoir sînt versiuni plastice care presupun însă, de asemenea, decizii, opțiuni în planul atitudinii față de lume. Sensuri pentru care poți lupta și în virtutea cărora poți nu doar *exista*, ci și *crea*.

Angajarea pe drumul unui adevăr care denunță realitatea ca pe un fals, iluzie a iluziei, umbră a umbrei, capcană pentru spirit, și — pe de altă parte — angajarea în devenirea lumii, coborîrea în frenetica ei devenire, în materialitatea ei savuroasă, nesățioasa pasiune pentru substanță și act, pentru plenitudinea simțurilor și gîlceava istoriei, a străzii, a faptei banale sau eroice — acestea sînt alternative ce i se pun artistului[9]. Artistul slujește societatea, lumea, furnizînd modele, elaborînd cadre de existență, materializînd experiențe spirituale. Dar, în aceeași măsură, el se slujește de realitate pentru a elabora acel sistem de imagini, acea altă realitate (alt nivel al realității) capabilă să acționeze, mai rapid sau mai lent, asupra celorlalți, asupra contemporanilor și a generațiilor următoare.

Te poți sluji de fragmente de peisaj, de chipurile unor oameni politici precum Pericle sau Colleone, de chipurile unor frumoase efemere ca Simonetta Vespucci, de ființe fantastice ca unicornii sau de un coș cu fructe, ca să elaborezi sisteme de referință în percepția spațiului, atitudini față de natură, modele de comportament. Te poți sluji de drama a doi tineri dintr-un orășel italian ca să modelezi, pe veacuri, cadrele ideale ale iubirii. Și poți utiliza arta (există chiar genuri, în arta modernă și foarte modernă, care sînt adecvate mai ales unei asemenea misiuni) pentru a obține reacții imediate, aderențe și refuzuri violente față de anume valori sociale și politice. Chiar dacă, așa cum observă Harold Rosenberg[10], «arta poate avea foarte puțin impact politic sau chiar deloc» (dintre mișcările majore care și-au propus «să transforme structurile politice ale societății sau să colaboreze la transformarea lor», «nici una nu a avut succes în realizarea acestui program»), aderența la aspectul moral al vieții sociale și la acțiune, cufundarea în real pînă la încercarea de a șterge granițele dintre artă și trăit, constituie un aspect de netăgăduit al culturii contemporane.

Acea dimensiune ce ține de aspirația spre un cîmp mai larg de idei, spre universal, care dubla implicarea morală în alte momente «baroce» și «romantice» ale culturii europene, cedează tot mai mult în favoarea concentrării într-un con foarte restrîns al umanului.

Dar poate că și acum, în acest fierbinte timp al dorinței violente de a fi «în cetate», de a comenta, de a «ambala» monumentele trecutului și natura, de a denunța, în opere crîncene și malițioase, pasiunea umană pentru obiecte (căci altul este mobilul unei naturi moarte precum uriașa înghețată a lui Claes Oldenburg, și al unei naturi moarte de Caravaggio, Chardin sau Petrașcu), de a îndemna la acțiune, arta ar putea găsi cealaltă mare vocație a ei, Universul. În loc să se închidă îngust asupra problematicii omenești, ea s-ar putea deschide lumii. Obsesiei de a fi solidară cu istoria i s-ar putea din nou adăuga aspirația de a fi solidară cu știința acestui timp. Sonorei gîlcevi a străzii i-ar putea răspunde, complementar, o tăcere laborioasă și detașată.

ALEXANDRU CHIRA

NOTE

[1] Harold Rosenberg, *Art and political consciousness*, «Art & other serious Matters», University Chicago Press, 1985, p. 282

[2] «Ideologia socialistă, în întregime îndreptată spre destinul omului în lume, nu implică de fapt necesitatea unei relații în forme sensibile, încît ideologia nu se realizează sau nu se reprezintă ca în baroc, ci e dată a priori, iar opera de artă nu are altă sarcină de îndeplinit decît să o celebreze și să o răspîndească» Giulio Carlo Argan, *Salvarea și căderea artei moderne* Ed. Meridiane București, 1970 p. 34

[3] H. Rosenberg op. cit. p. 228

[4] G. C. Argan, *Walter Gropius și Bauhausul*, Ed. Meridiane, București, 1976, p. 24

[5] *Dictionnaire de la philosophie*, Larousse, Paris, 1984, p. 96.

[6] «Spațiul nu este o realitate în sine, a cărei reprezentare să varieze doar de la epocă la epocă. Spațiul este însăși experiența omului». Pierre Francastel, *Pictură și societate*, Ed. Meridiane, 1970, p. 53.

[7] Claude Lévi-Strauss, *Dedublarea reprezentării în artele Asiei și Americii*, «Antropologia structurală», Ed. Politică, 1978, p. 309

[8] «Tous les faits que je viens d'évoquer relèvent de la culture /.../ Ce sont les formes de culture qu'adoptent ici où là les hommes, leurs façons de vivre telles qu'elles ont prévalu dans le passé ou prévalent encore dans le présent qui déterminent, dans une très large mesure, le rythme de leur évolution biologique et son orientation». C. Lévi-Strauss, *Le regard éloigné*, PLON, 1983, p. 36

[9] «Realitatea, așa cum ne apare, multiplicitate inepuizabilă de calități sensibile, rețea infinită de obiecte distincte, comportă o altă realitate: aceea care apare spiritului atunci cînd privim dincolo de vizibil și de invizibilul a cărui posibilitate este inevitabil să o întîlnim în interiorul celei mai banale dintre întîlnirile noastre de idei. /.../ Există ceea ce se livrează percepției imediate și acel altceva care apare atunci cînd luăm în considerare globalitatea nediferențiată ce nu ne permite să spunem cu certitudine decît atît: că există.» Marcel Gauchet, *Le désenchantement du monde*, Gallimard, Paris 1985 p. 264

[10] H. Rosenberg op. cit., p. 284

https://biblioteca-digitala.ro

cîteva «ziceri» ale lui vincent mărturisitorul

sorin dumitrescu

Citind scrisorile lui Van Gogh cu mintea și inima de azi, am fost uimit de gîndul pătrunzător și de puterea smereniei care răzbat din fiecare notație. Acestea probează aceeași « originaritate » ca și Logos-ul zidit în construcția picturii « Olandezului mărturisitor ». Ce m-a izbit însă, recitind zicerile, a fost izul patristic al mărturiei, abisul de umilitate care o naște genuină și adesea surprinzătoare. M-am și gîndit atunci, pe loc, ce extraordinară filocalie sui-generis s-ar putea alcătui din aceste cuvinte ale marilor artiști mărturisitori, adevărate « capete de înțelepciune » artistică.
Iată cîteva, aparținînd lui Van Gogh, pe care le lăsăm la voia aprecieri lumii artistice de aici și de aiurea, abținîndu-ne de la orice comentariu pe care, oricum, îl resimțim parazitar.

1. ... *cu toate acestea mi se întîmplă să am impresia că voi fi în curînd în stare să creez lucrări care mi-ar putea aduce ceva bani; și n-aș fi deloc mirat ca asta să se întîmple chiar în una din diminețile următoare.*

2. *Trăiesc ca un adevărat ignorant, care știe însă cu certitudine un singur lucru: trebuie să împlinesc în cîțiva ani o sarcină precisă; nu e nevoie deloc să mă grăbesc peste măsură, n-ar duce la nimic; trebuie doar să mă țin de lucru cu liniște și seninătate, cît mai regulat și mai ales cu toată ardoarea; cît despre lume, ce nu mă interesează deloc, decît doar că am o datorie față de ea, mai mult, o obligație, căci am cutreierat-o timp de treizeci de ani, de a-i lăsa drept recunoștință unele amintiri, cîteva desene sau tablouri care n-au fost nicidecum făcute pentru a plăcea unei tendințe sau alteia, ci doar pentru a exprima un sentiment omenesc sincer.*

3. *În ce mă privește îmi propun să afirm oamenilor neîncetat că eu nu știu să pictez, chiar și atunci cînd voi fi poate mai stăpîn pe pensula mea decît sînt în clipa de față.*

4. *Sentimentul pozitiv că arta este ceva cu mult mai grandios, cu mult mai sublim decît îndemînarea noastră, capacitatea noastră sau știința noastră — sentimentul pozitiv că arta este un lucru care cu toate că este săvîrșit de mîini omenești, nu e un produs doar al acestor mîini, că ea țîșnește dintr-un izvor mult mai adînc al sufletului și că descopăr în îndemînare și în priceperea tehnică în raport cu arta o trăsătură care-mi amintește de ceea ce în religie este calificat drept « indisciplină ».*

5. *De la natură preiau o anumită ordine de succesiune, o anume exactitate privind locul fiecărei culori; o studiez pentru a nu face vreo neghiobie, pentru a rămîne veridic; dar dacă culoarea este absolut exactă, integral fidelă, aceasta are mai puțină importanță pentru mine; ea trebuie să dea bine pe pînza mea, așa cum dă bine în viață.*

6. *Există în artă un domeniu relativ înalt sau relativ coborît; omul este mai interesant decît tot restul, dar și cel mai anevoios de pictat.*

7. *Fac o meserie murdară și grea: pictura. Dacă n-aș fi fost ceea ce sînt n-aș picta, dar fiind ceea ce sînt lucrez adesea cu plăcere și întrezăresc posibilitatea ca într-o zi tablourile mele să aducă puțină prospețime, puțină tinerețe, propria mea tinerețe fiind unul din lucrurile pe care deja le-am pierdut.*

8. *Acel pictor al viitorului mi-e greu să mi-l imaginez trăind prin mici restaurante, mîncînd cu dinți falși și frecventînd bordelurile de zuavi, precum mi-este mie dat să trăiesc.*

9. *Pot foarte bine, atît în viață cît și în pictură, să mă lipsesc de bunul Dumnezeu, dar nu pot, eu cel ce mă zbat în suferință, să mă lipsesc de ceva cu mult mai mare decît mine și care este însăși viața mea, puterea de creație.*

10. *Află dar: cu cît cuget mai adînc, cu atît simt că nu există nimic mai real artistic decît iubirea de oameni.*

11. *Nebunia e mîntuitoare prin aceea că devenim, poate, mai puțin exclusiviști.*

12. *Nu ești ca artist decît o verigă într-un lanț și de vei descoperi ori nu vei descoperi ceva, cu acest fapt oricum te poți consola.*

13. *Mă simt mai mult pe mine însumi în pace.*

14. *Pînă în prezent n-am reușit să fac după cum simt; emoțiile ce mă cuprind în fața naturii mă duc pînă la leșin și astfel aproape două săptămîni întregi sînt incapabil să mai lucrez ceva.*

15. *Aș dori să fac asemenea portrete încît un secol mai tîrziu ele să pară acelor oameni adevărate apariții.*

16. *Ei da, în munca asta a mea îmi risc viața și din pricina ei mi-e mintea pe jumătate întunecată.**

* Din scrisoarea găsită asupra lui Van Gogh la Auvers-sur-Oise [illegible]

«a fi atins de moarte»

ioan horga

Hyphoron: Se spune că în ultimii ani te preocupă suspect de mult *timpul* operei.

Ousiades: Poate, dar să ne înțelegem: nu timpul *exterior* imaginii (istoric, biografic, psihologic sau tehnic, de pildă), ci cel *lăuntric* ei, alcătuind o așa-numită ordine temporală « constituitoare de formă ».

H: Văd pe masă un ispititor album « Van Gogh » și o ediție a « scrisorilor către Theo » cu cîteva (doar) semne la pagină.

O: Uite: la 3 aprilie 1878, Vincent (avea pe atunci 25 de ani) îi scria lui Theo, din Amsterdam: « n-avem nevoie de nimic altceva decît de infinit și de minune și omul are dreptate să nu fie mulțumit / . . . / atîta timp cît nu le-a atins ». În iulie 1880, la Borinage, i se pare că dragostea de semeni, prietenia fraternă (« a fi frați », « a iubi ») e singura forță suverană care poate să deschidă închiderea care-l închide: « nu se poate nicicînd spune ce te închide, ce te zăvorește, ce pare că te îngroapă de viu, simți totuși nu știu ce bariere / . . . / nu știu ce ziduri », încît cel ce nu are acces la iubire « rămîne în moarte ».
Ciudată, neobișnuită — nu-i așa? — această aproape inobservabilă punere a căruței înaintea calului, a sfîrșitului înaintea începutului, adică a morții *preexistente* (în care putem « rămîne ») înaintea vieții ca apariție din nimic, deci ca *minune* (minunea fiind ieșire neașteptată din negativitatea nimicului).
Totul *începe*, așadar, pentru artist într-o închidere în *moarte* unde, fără dragoste, el va fi condamnat « să rămînă ». Dar chiar ne-« rămași în moarte », viețuitorii — printr-un fel de transparență mnemică — fac să trăiască în cei vii moartea negată, lăsată în urmă, ca moarte *care trăiește* prin « morții care trăiesc ». În martie 1888, din Arles, Vincent îl îndeamnă pe Theo ca în amintirea pictorului Mauve, să-i transmită spre consolare văduvei « ceva înduioșător și foarte vesel »: aceste versuri probabil proprii:

« Să nu crezi cumva că morții sînt morți,
Cît timp vor exista cei vii,
Morții vor trăi, morții vor trăi. »
după care V. adaugă brusc:
« *Așa simt eu taina* . . . »

Peste două luni vorbind, tot într-o scrisoare, despre « boala » de a trăi, pictorul o numește « stare » de « a fi atins de moarte și de nemurire » (nemurire în sensul de *ne-moarte* sau ne-închidere în moarte și, deopotrivă, de perpetuare a morții în opusul ei, viața, astfel *moartea devenind ne-muritoare*.

H: Ceva asemănător unei răsturnări a obișnuitei consecuții: viață-moarte, respectiv viață care, *înaintînd*, se apropie, mai mult sau mai puțin treptat, de moarte; s-ar părea — dacă ce spui e adevărat — că la olandezul nostru chipurile *vin* dinspre moarte, ca și cum ar ieși din ea, printr-o succesiune inversă și într-un timp răsucit, cum să-i spunem?

O: *Retroversiv*, de exemplu!

H: Dacă am cerceta bine, cred că am mai descoperi încă mulți artiști obsedați de moarte « din pornire », avînd cu alte cuvinte humoarea morții.

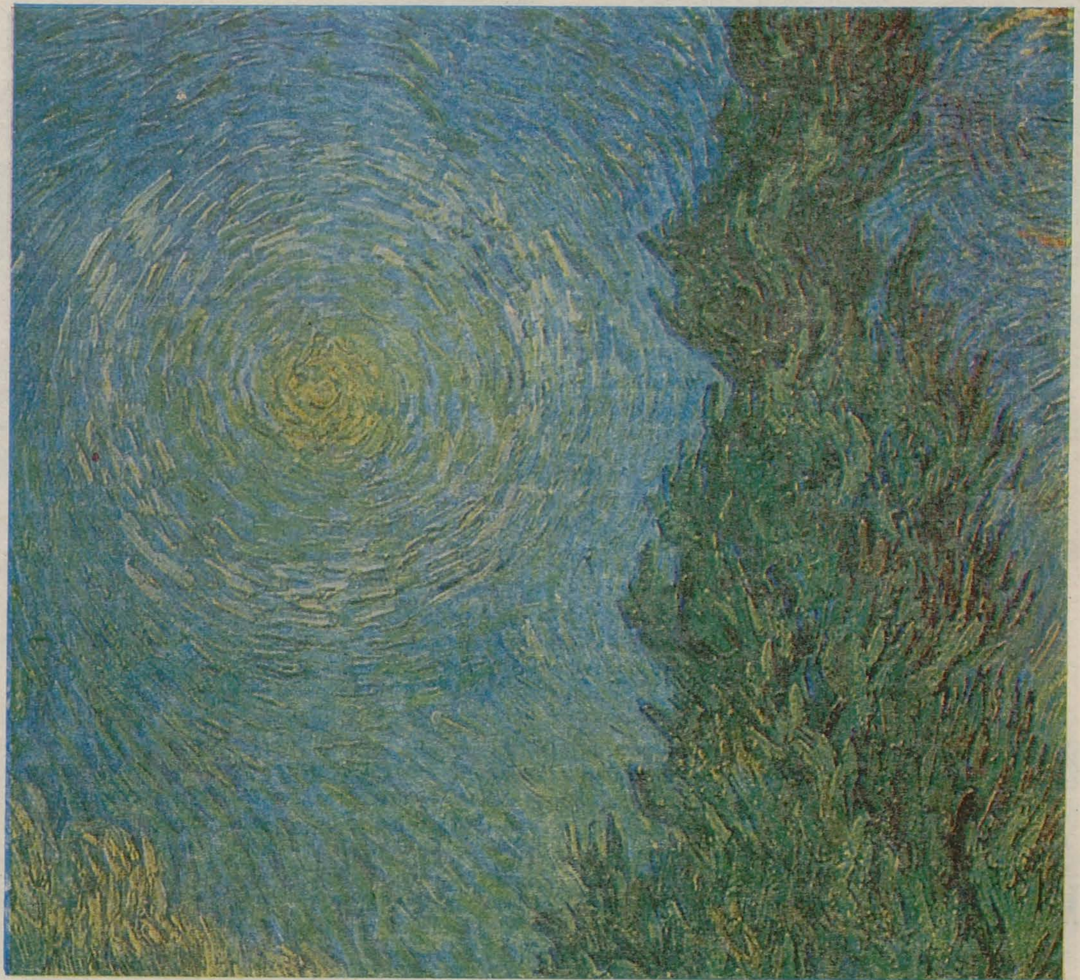
O: Numai că Van Gogh e obsedat nu atît de moarte sau măcar de iminența ei, cît (tocmai pe dos) de viață, dar o viață ale cărei apariții izbucnesc de altundeva decît viața, din afara posibilului ei; pentru el, care e prin excelență un vital, moartea sau acest « în altă parte » decît viața nu se află în motiv, nici măcar în meditația artistului, ci *în spatele privirii*, într-un « gînd », nu tocmai al subiectivității (despre chipurile pictate), ci al chiar acestor chipuri *despre ele însele și despre creator*.

H: Hm, hm!

O: Iată celebrul « Fotoliu al lui Gauguin cu cărți și lumînare », făcut în 1888, sau, tot din 1888, la fel de celebrul « Diligențele din Tarascon », sau cîmpurile galbene cu pomi ofiomorfi, sau « Florile soarelui », sau,

https://biblioteca-digitala.ro

în sfîrşit, *portretele* şi *autoportretele*, poate în primul rînd acestea din urmă. Vei fi de acord că în fiecare asemenea chip, oricît de exacerbat şi de profund remodelat de « sentiment », sîntem ispitiţi să căutăm o antecedenţă imaginară, o *provenienţă*; nu e vorba de căutarea în forma produsă, a obiectului « reprezentat », ci de nevoia (reală chiar şi în faţa unei pete de culoare obiectual abstracte) de a *deduce* mental forma dintr-o ipotetică stare formală anterioară, a cărei determinare *prezentă* este. Şi asta pentru că oricît de ne-mimetică ar fi o formă, perceperea ei presupune situarea ei într-un *timp* propriu, într-o *istorie* numai a ei. Dă-mi voie să-ţi repet că nu e vorba de continuitatea prin « asemănări », ci de imposibilitatea creării formei fără instituirea mentală, simultană, a unei durate în care forma are a intra în anumite relaţii necesare, afirmative şi negative, cu sine, de întîlnire şi despărţire de sine. La Van Gogh lucrurile ar putea să se petreacă aproximativ aşa:



La rădăcina descrisei *provenienţe* a imaginii ar exista o anumită *opacitate*, un întuneric prealabil; viul nefiresc de intens al chipurilor ar fi astfel negativul solar exaltat al unui contrastant sens nocturn, brusc inversat în privire, deşi pîndind încă dintr-un *dincolo* de prezentul acesteia. De aici acea observată de noi senzaţie de « acum » (un acum care înseamnă nu « fără timp » ci fără un timp pozitiv al vieţii, fără un *a fi înainte de a fi*, avîndu-şi deci propria istorie în antecedenţa morţii).

Luminozitatea crudă, violentă a imaginii ar începe aşadar ca tensiune a ruperii unui *prag*, a unei limite obstruante, ruptură în însuşi timpul imaginii, despărţit în două tendinţe deplin *opuse:*

una, de concentrare relativă (a acestui timp) în prezentul chipurilor care capătă o mai mare densitate temporală a vieţii, un plus de « prezenţă »;

alta, de retragere a sa relativă într-o memorie fără chip, a chipurilor.

Actul pictării ar fi una din feţele acestei smulgeri perpetue din moarte prin neostenit-repetate *ruperi de praguri.*

H: Vezi aici un efort de eliberare de absolut, de dematerializare?

O: Nicidecum. Absolutul morţii — dacă la el te gîndeşti — nu se şterge sau diluează, ci suferă o *cădere* în timp, o *ascundere*. Nu e vorba de o dematerializare sau deconcretizare a morţii, ci dimpotrivă, de o re-materializare şi re-concretizare, prin care moartea devine ceea ce se află în spatele vieţii, în « locul » matricial din care ţîşneşte viaţa formei cu tensiunile ei, în *amintirea de absolut* a acestei vieţi. A crea începe prin « a fi atins de moarte » şi continuă prin a duce în prezent memoria acestei atingeri. De aici, eventual, lumina spectrală, acidă, care *nu* învăluie ci sub-ţine imaginea şi care pleacă nu ştiu de unde, o lumină încremenită care « tace », injectîndu-şi tăcerea ei agresivă în lucruri.

H: De fapt, iartă-mă, forma începe întotdeauna şi pretutindeni printr-o virtuală *moarte* a privirii, prin « oprirea » - închiderea ei într-o materie, forma fiind formă tocmai în măsura în care a devenit purtătoarea memoriei acestei priviri, purtătoare a morţii privirii într-o prezenţă obiectuală. Dar asta ne depărtează de oile noastre.

O: Să rămînem atunci la oi!

H: Ai pomenit de acţiunea pictării ca rupere de praguri; ei bine, această acţiune — fie ea gest interior sau manual: pensulaţie, cromatică, angularitate a compoziţiei ş.a. — îmi pare a fi o unealtă duplicitară a *continuităţii*, prin caracterul ei infinit repetitiv, şi a *discontinuităţii*, prin perseverenta granulare / texturare / fărămiţare dinamică a suprafeţei figurii şi transformarea acesteia într-un cîmp de relaţii gestuale, multiplu fragmentare, între forma (din tablou) şi ochiul (din afara tabloului).

H: De unde, poate, « aerul » ei aparent contradictoriu de *continuitate a unei discontinuităţi.*

O: Minunat spus! Încă puţin şi schimbăm rolurile: eu pun beţe în roate în locul tău iar tu încerci să fii înţelept şi profund în locul meu. Cu precizarea doar, că respectiva continuitate a discontinuului nu « lucrează » doar în condiţia duplicitară, de continuu-discontinuu, a pictării, ci şi în cea a duplicităţii percepţiei noastre; noi percepem simultan în aceeaşi imagine două momente temporal incongruente: al trecutului-formării nefinitului - tranzienţei şi al prezentului - finitului-intrazienţei ei.

H: Întrucîtva ca într-o naştere...

O: ... în care faimoasa *moarte retroversivă;* care-şi precede obiectul, o face nu în regula obişnuitei secvenţialităţi a succesiunii, unde fiecare termen al relaţiei se află în exterioritatea liniară a celuilalt, ca mărgelele pe aţă şi, de asemenea, unde între cei doi termeni se petrece o reciprocă aruncare în afară, o suprimare a memoriei primului în al doilea printr-o *uitare*. Ori cele două personaje, moartea şi viaţa, ocupă în imaginea lui V.G. *acelaşi loc*, atît că una ne apare (înlăuntrul aceluiaşi spaţiu) ca provenienţă a celeilalte, ca sorginte care persistă în celălalt; acesta ar fi motivul pentru care diligenţele şi portretele pictorului par a purta o întoarsă spre sine *vieţuire după vieţuire*, o genetică « atingere a morţii », o moarte originară care le naşte în fiecare clipă şi din care ele străbat necontenit către privirea noastră. Aceste chipuri par a se afla mereu — nu crezi? — în mijlocul unei mari primejduiri, al unei ameninţări concrete ce trebuie în fiecare clipă învinsă, transformată în timp.

H: Cu toată binecunoscuta ta rezervă faţă de argumentul biografic, dar în această *ordine retroversivă*, a morţii ca început al chipurilor, sinuciderea pictorului în 1890 nu ar putea să însemne un indirect act restitutiv, o întoarcere a unei lumi imaginare *acasă*, în moarte?

O: Nu ştiu, Tu o spui.

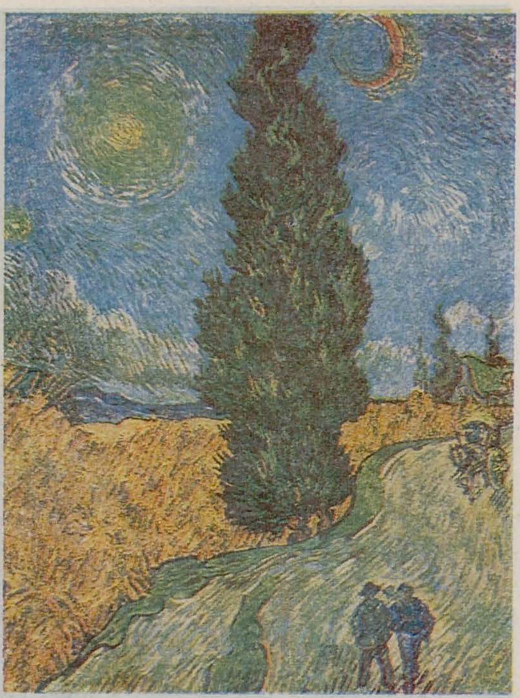
https://biblioteca-digitala.ro

împreună pe drum

mihai sârbulescu

Talentul este ca o grădină străină: sari gardul și dai iama în fructe. Mai mult decît s-ar crede, el este folosul celor ce nu par a fi « chemați », al celor care întîlnesc în cale refuzul. Refuzul acesta nu vine dinafară ci face parte din constituția însăși a actului artistic. Refuzul este implicat de chiar opțiunea artistului, înăuntrul acestei opțiuni. Pentru că opțiunea aduce cu sine un interval; te face să purcezi la drum prin aceea că aduce în lumină drumul însuși — și o dată cu el depărtarea care devine mai îndepărtată pentru călătorul dornic să ajungă la capăt. Opțiunea îndepărtează, iar îndepărtarea refuză; ele așează într-un categoric « încă nu » care poate să devină anihilant. Există, desigur, harul care identifică apropierea cu îndepărtarea, capătul drumului cu drumul. Cel lipsit de har este însă prizonierul drumului său, un rătăcit care nu ajunge la destinație. Pentru că drumul obnubilează capătul drumului, sustrage ținta. În sinea sa, el nu scoate niciodată la liman, dimpotrivă, cuprinde și împotmolește. Pe cel ce merge îl ține în loc, îl pierde în adîncurile sale: călătorul care simte gust de pulbere pe buze a devenit *una* cu drumul. Dar, în această situație, drumul nu-și mai poate ascunde capătul, el trece înăuntrul celui care îl străbate — iar drumețul se face ca un arc pînă în miezul țintei. Mergînd, el a și ajuns, iar odată ajuns, încă mai merge.

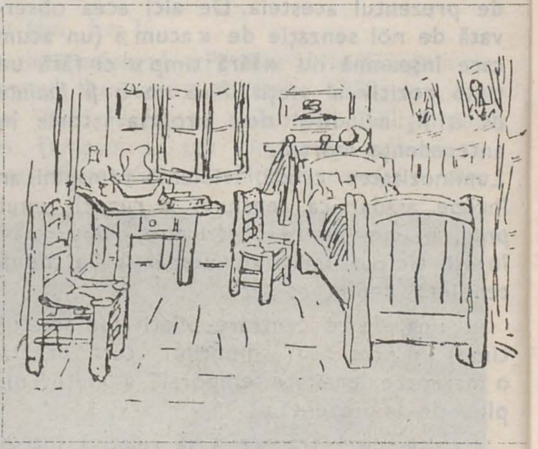
Van Gogh s-a socotit pe sine, adeseori, întemnițat în mijlocul drumului: și-a făcut autoportretul mergînd în cercul prizonierilor, după una din gravurile lui Doré. Ceea ce nu înseamnă că era lipsit de speranța eliberării. I se părea însă că aceasta nu poate veni dinafară, că eliberarea este închisă împreună cu el în noroiul drumului. Drept care se afunda și mai mult în « rătăcirea » sa, făcînd din drumul însuși un instrument de salvare. Aceasta este, înainte de altceva, lecția vieții lui: ce poate face pictorul, atunci cînd se socotește lipsit de har. Sînt pictori care strică multe culori și adesea simt impulsul de a lăsa totul baltă. Cu toate acestea, ei nu se apucă să facă altceva și nici măcar nu încearcă — de parcă ar iubi neputința lor într-ale picturii, mai mult decît orice reușite în altă parte. Neputința *aceasta* este un lucru admirabil, ea închipuie vistierul unei mari credințe, al încrederii care sfidează probarea lucrului rîvnit. În fond, pictorul nu trebuie să dovedească cu tot dinadinsul cuiva că este pictor. El nu trebuie neapărat să-și dovedească nici măcar sie însuși aceasta. Dimpotrivă, gălăgia pe care o face cîte un artist în jurul propriei sale lucrări trădează neîncrederea lui nu față de sine ci față de pictura însăși — or, numai pictura te poate face pictor, din simplu iubitor al picturii. Pictura este un lucru extrem de consolator. Ea are multă generozitate și un



fel de umilință, se risipește pentru ca să devină bunul și proprietatea multora. Așa se face că pe lumea aceasta pictorii sînt neînchipuit mai mulți decît cei socotiți în manuale. Ajunge adesea numai să admiri, izbutirea de « a face » este oarecum secundară. Ajunge să te pierzi pe drumul care este, pentru cine vrea, pictura; să devii *una* cu acest drum. Căci în pictură nu ești niciodată singur, drumul ei înseamnă străbatere împreună: *« Ca artist nu ești decît o verigă într-un lanț și fie că descoperi, fie că nu descoperi cine știe ce, îți poți alina tristețea »* — scria Van Gogh. Harul altora poate sluji lipsei tale, rătăcirea ta întîlnește alți rătăcitori. Vincent îl cita pe Michelet: *« Este sigur că te prăpădești cînd ești singur, nu te salvezi decît împreună cu alții »*. De aici, patetica lui căutare de tovarăși, gîndul unei « asociații » a pictorilor.

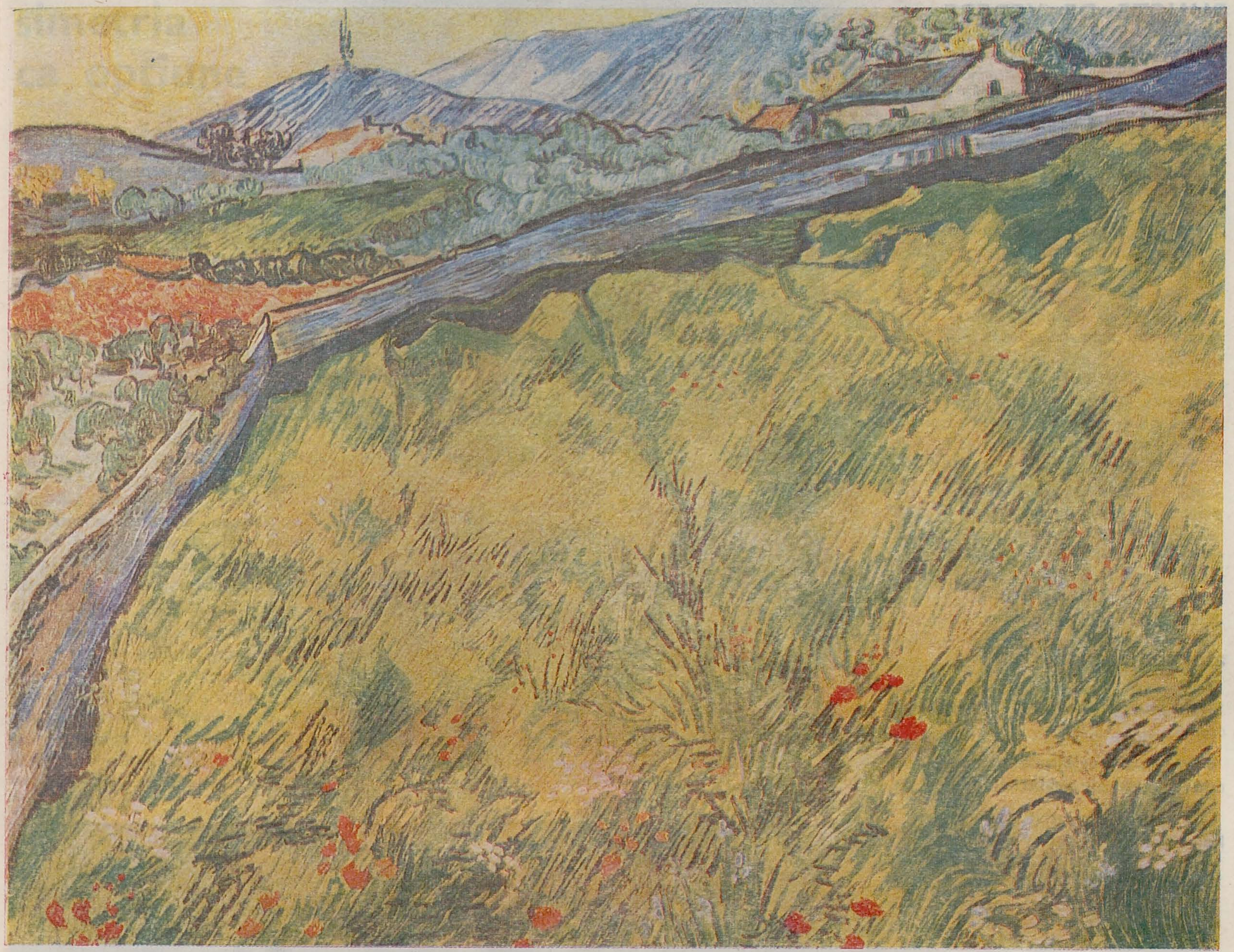
Istoria picturii implică un nod de încrengături. Drumul pe care îl străbați de unul singur, de-a lungul ei, este o abstracțiune. Ca abstracțiune, deci ca ieșire din concretul istoriei, el devine iarăși închisoare — în sensul solitudinii fără capăt. A intra în istorie înseamnă a fi disponibil pentru dialog, a căuta comuniunea, a întinde pretutindeni punți de legătură: *« A fi prieteni, a fi frați, a iubi, asta deschide închisoarea cu o forță suverană, printr-un farmec atotputernic. »* Este la Van Gogh un paroxism al nevoii de comuniune, care îl scotea în afara sa, la răspîntie cu drumurile altora. Mobilitatea și deschiderea picturii lui vin din acest atașament pentru soarta picturii celorlalți.

Există picturi care rămîn pliate în ele însele. Ele parcurg, fiecare în felul ei, cîte un drum



— fără a privi într-o parte și într-alta, înainte și înapoi. Ele închid cîte un moment istoric, în loc să-l deschidă; ca o ferecătură, opresc timpul și îl țin în loc. Rostul lor este acela de a păstra, de a conserva chiar o epocă în încremenirea ei. Există însă și o altă pictură, care se așează la răscruce de drumuri, care privește în mai multe părți deodată — o pictură reversibilă, a plurivalențelor. Această pictură nu conservă, ci consumă fără să lase rest. Ea se risipește în istorie cu generoasă ubicuitate, se împarte și se transformă; fixează mutațiile, mișcările istoriei, înveșnicind acel du-te-vino care face din istoria artelor un fel de piață de des-facere, desfoliere a unului în multiplu. Complementare, cele două modalități distincte de implicare în pictură stau astfel alături. Ele se împacă între ele, dar se și dezbină. Așa se întîmplă ori de cîte ori *unul* iese în întîmpinarea lui însuși: el stă ca la pîndă, la răscrucea *multiplului*. Van Gogh s-a înscris, cu lucrul său, într-o asemenea răscruce. Pe vremea lui, răscrucea se numea — deja — pe sine « modernism »;

https://biblioteca-digitala.ro



Van Gogh avea un foarte desluşit sentiment al « modernităţii » sale. Poate că nu a fost îndeajuns de subliniat pînă acum faptul că cei pe care istoria artelor i-a numit « novatori » nu erau deloc nihilişti, dimpotrivă, ei încercau să înnădească mai multe capete ale aceluiaşi fir. Ei lucrau, cu alte cuvinte, în numele comunităţii şi întru totalitate; de aceea se şi aşezau, cu pictura lor, în puncte cu adevărat « strategice » — adică la răscruce de drumuri, de unde priveau în mai multe părţi şi puteau întinde punţi acolo unde părea că stăpîneşte ruptura. În cazul unui pictor ca Van Gogh, această situaţie iese deosebit de limpede în lumină. El nu contesta pe nimeni şi nimic. Dimpotrivă, se entuziasma pentru lucrul altora mai mult decît pentru al său. Efortul lui Van Gogh era tocmai acela de a ieşi în întîmpinare. Totuşi, pe cine aveau să întîmpine pînă la urmă « modernii », sau ce?

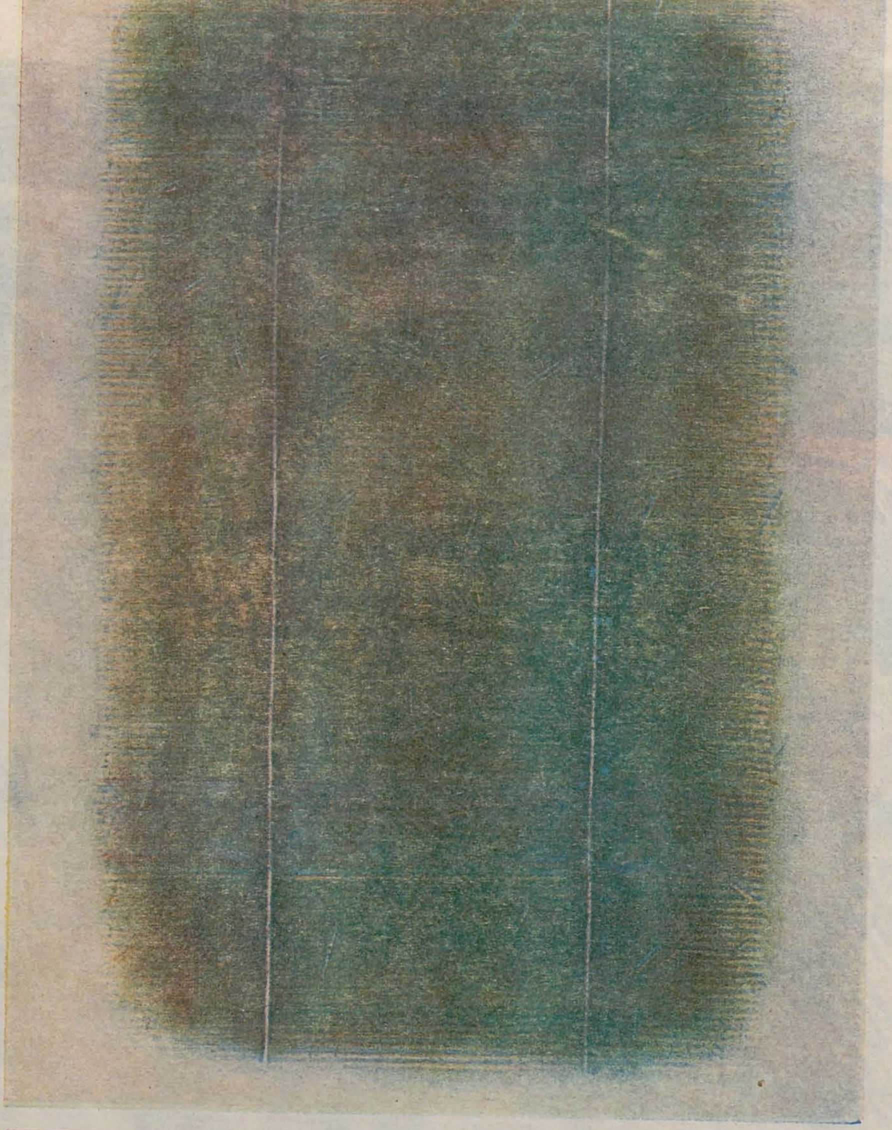
« *Pictorul viitorului* — spunea Van Gogh — *va fi un colorist cum nu s-a mai pomenit.* » Fraza aceasta, aşa cum s-a întîmplat mereu cu afirmaţiile de acest fel ale modernilor, nu a avut ecou. Pictorul viitorului, aşa cum îl vedeau modernii — şi fiecare îl vedea altfel — nu avea să existe. Această absenţă, care a încununat de fiecare dată punctul culminant al aspiraţiilor moderne, are o teribilă concreteţe. « *Universalul cromatic* » propus de Van Gogh s-a întîlnit în chip firesc cu « universaliile » promovate de ceilalţi înnoitori ai picturii; pentru a nu se certa între ele, acest soi ciudat de universalii au trebuit să se împace, adică să renunţe, fiecare în parte, la supremaţie. Promotorii de curente trebuiau să-şi vadă năruită imaginea unui pictor al viitorului care să adeverească întru totul efortul vreunuia dintre ei. Astfel s-a putut afla că ei nu făcuseră, în fond, decît să alcătuiască un fel de sferă compusă dintr-o sumedenie de părticele — ca tot atîtea idealuri adunate într-un corp comun. Ei lucraseră împreună la rotunjirea unei totalităţi.

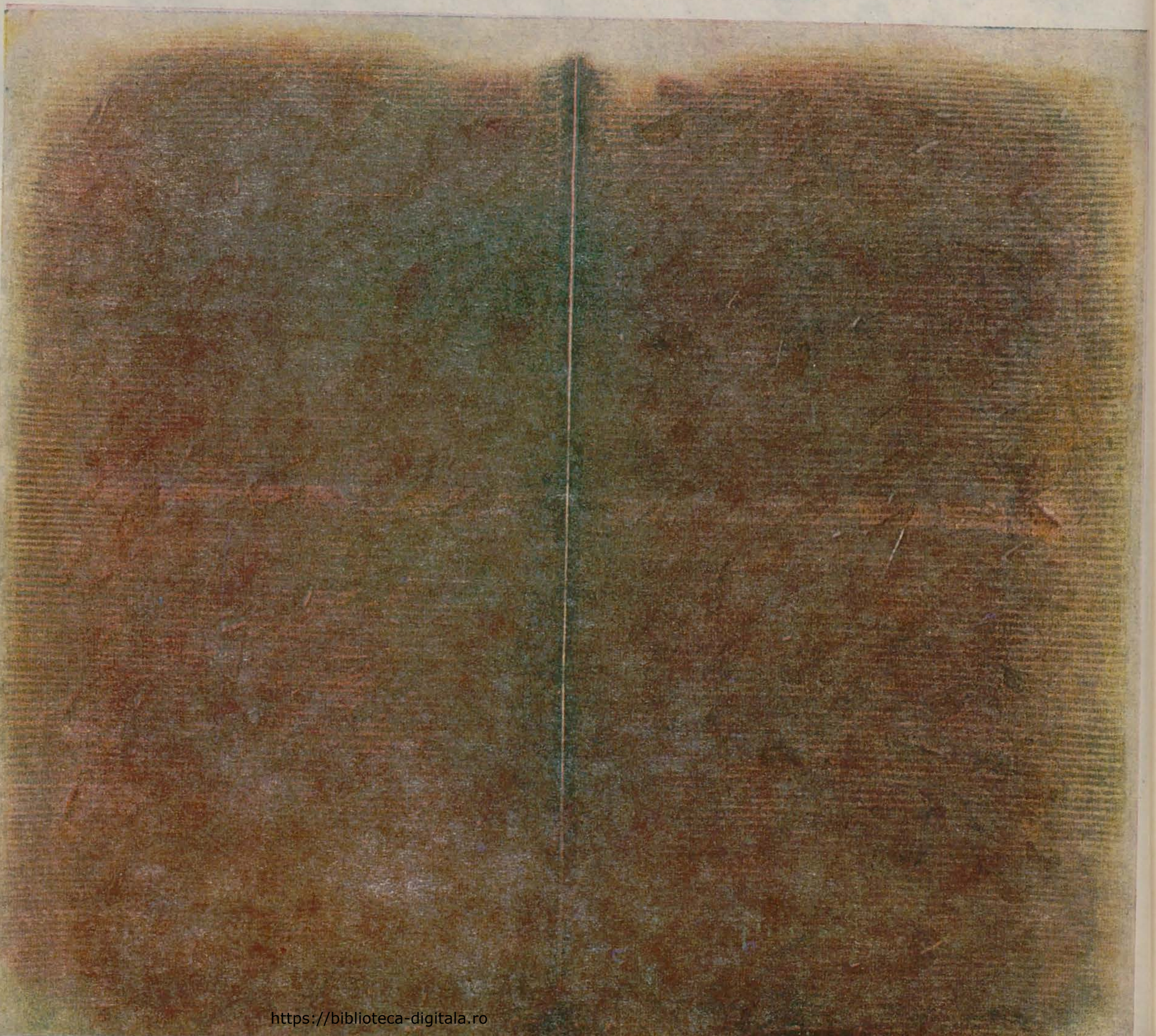
Pictorii de astăzi nu ştiu ce e de făcut cu această totalitate. Fie că o ignoră, şi atunci ei lucrează « pe bucăţele », fie că o iau prea tare în seamă drept care aleargă încoace şi încolo pe rotunjime, pînă la risipire. Aceasta ar fi « intersecţiilor », o răscruce prin care trec toate drumurile şi care s-a numit «postmodernism». La această răscruce, pictorii ar trebui să se înţeleagă mai bine unii cu alţii — de vreme ce se vede, în sfîrşit, că au cu toţii dreptate; că ori încotro s-ar îndrepta, ei au deja în faţă o tradiţie care i-ar susţine şi le-ar asigura comunicarea. Totuşi, acea vorbă a lui Van Gogh, cum că « *doi pictori se înţeleg între ei doar atunci cînd vorbesc de rău pe al treilea* », a rămas valabilă pe undeva, în ciuda concordiei propuse de postmodern. Oare totalitatea pe care o reclamă acesta nu garantează încă unitatea? Sau postmodernul nu s-a descoperit îndeajuns pe sine însuşi, pentru a reuşi să asigure ceea ce doreşte să asigure?

Dincolo de pictura pe care o făcea, atitudinea lui Van Gogh a rămas mai mult ca oricînd exemplară. Nevoia lui de comuniune a transfigurat izolarea pe care i-a impus-o societatea, ca şi izolarea la care putea fi condamnat — ca orice artist — de străbaterea propriului său drum.

https://biblioteca-digitala.ro

elogiul simetriei





alexandrina gheţie

1. dinamica interioară supusă ordinii

- prin corelarea mişcărilor mentale cu cele ale materialului

  — expresie relativă (punct, linie, valoraţie, culoare etc.)

- în cîmpul geometric

  — expresie absolută (proporţie, ritm etc.)

- în planuri de energie dispuse simetric

2. simetria ca principiu al revenirii, rînduirea în raport cu o axă

- axa verticală instaurează o tensiune, o ruptură
- axa verticală îşi depăşeşte rolul de axă de simetrie

  — face legătura sus—jos, moarte—viaţă

3. simetria concepe imaginea încremenită

- anulează temporalitatea obişnuită
- duce la imobilitate, ne curgere, tăcere

  — tinde spre eternitate

4. starea de simetrie transcende realitatea

- întoarcere spre sine
- legătură cu fiinţa

  — solemnitatea expresiei

https://biblioteca-digitala.ro

simetria ca opțiune

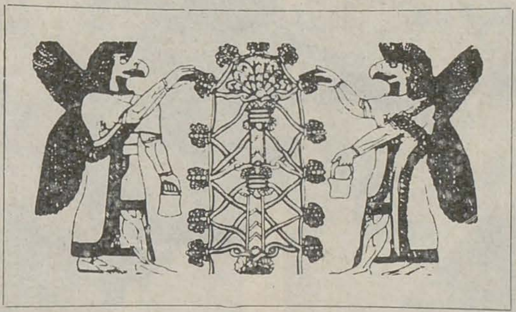
marin gherasim

Problema simetriei comportă, simplificînd desigur lucrurile, două planuri ale discuției: unul al mensurabilului, al cuantificabilului, și un altul al existențialului, al semnificației morale, psihologice, filosofice, al metafizicului. Aceasta nu vrea să însemne că cele două planuri se exclud sau că sînt perfect paralele. Ele se interferează fără a se suprapune sau interșanja. Planul mensurabilului subzistă în cel moral-filosofic. Simetria din natură, ca simetrie exprimînd realitatea legilor matematice, subzistă în simetria ca expresie a atitudinii existențiale, dar își modifică funcția. La rîndul ei, « simetria heraldică », simetria ideatică, intențională, poate modifica regula, legea simetriei, pînă în pragul asimetriei, din rațiuni dictate de semnificația ori intenționalitatea imaginii (cultică, ritualică etc.).

Am putea spune că există o simetrie a finitului, a măsurabilului, care se manifestă în special în .lumea anorganicului și a organicului, și o simetrie a infinitului, a nemăsurabilului, care se învecinează cu asimetria, prin tendința de a trece de la hieratic la dinamic sau de a dinamiza hieraticul, și care exprimă simetriile spiritului.

I. simetria inconștientă a naturii

Prezența simetriei în natură este expresia inteligenței neconștiente a acesteia. Prin ea natura învinge haosul originar, dezordinea exploziei inițiale, îndreptîndu-se spre ordine, spre organizare, spre funcționalitate și, ca supremă răsplată, spre viață.



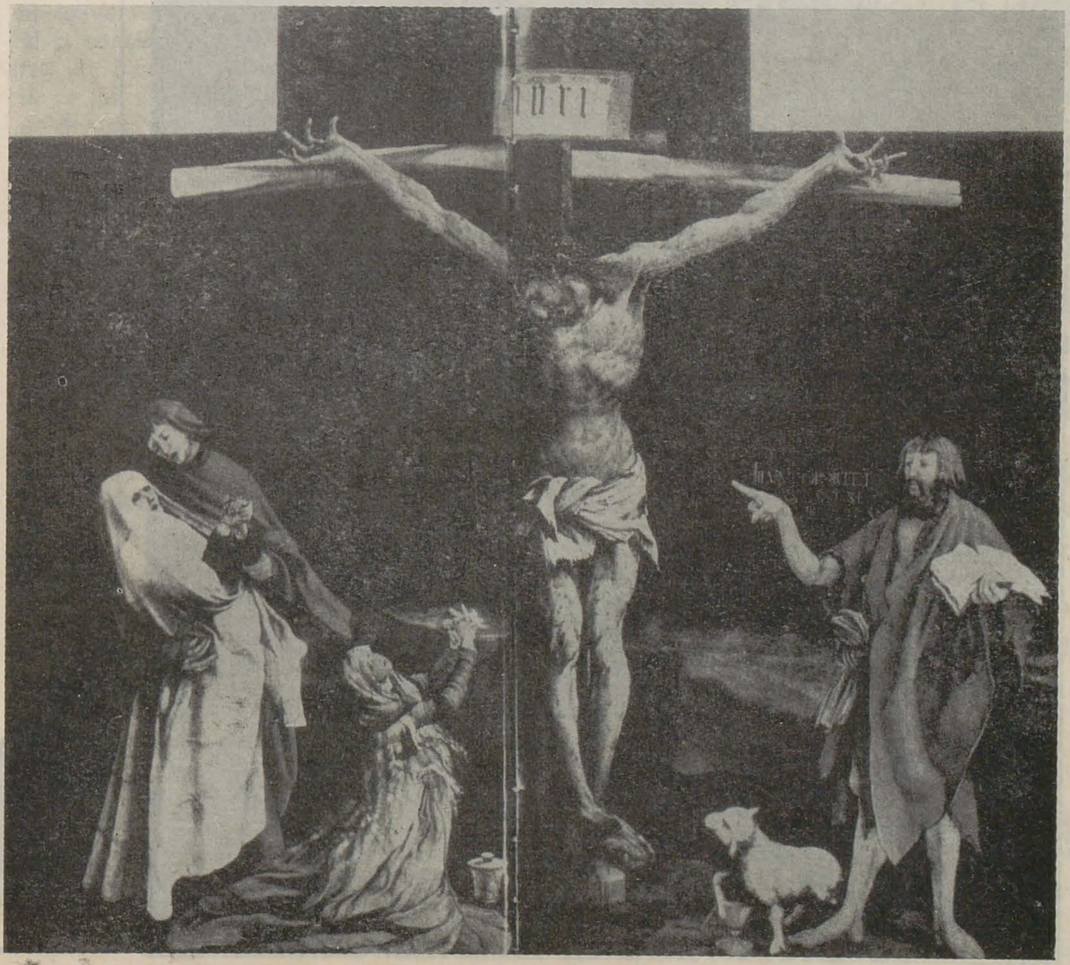
Dumnezeu este și simetrie. Aceasta se manifestă ca ordine, ca omologie universală: universul microcosmic este structurat după legile universului macrocosmic, reflectîndu-i principiile de organizare pînă în detalii. Organizarea atomului este omologă organizării marilor galaxii. Dubla spirală A.D.N. repetă dubla spirală a galaxiilor. În ambele cazuri « vîrtejurile » de materie gravitează în jurul unor nuclee de forță structurantă. E o simetrie ce revelează parcă un plan ordonator, supralogic, de guvernare a realului, o inteligență de necuprins cu posibilitățile omului . . .

Oamenii de știință, filosofii (Platon întîi de toate) au atribuit această ordine, și deci frumusețe, pe care o induce simetria în lume, legilor matematice care guvernează natura, geometriei universale ce prezidează la armonia universală. Muzica sferelor era în concepția vechilor greci expresia manifestării unor astfel de legi în cosmos.

Sir Thomas Browne va scrie în 1658 că « natura geometrizează și păstrează o ordine în toate lucrurile ». O ordine și un echilibru care par să fie o altă lege secretă a universului, o « stare de echilibru (. . .) după toate probabilitățile, simetrică » (H. Meyl, p. 74*). Desigur că legitățile universale produc și forme distorsionate, asimetrice (a se vedea sensul levogir și dextrogir al unor cristale, sau chiar în lumea organică), că întîmplarea are rolul ei în economia cosmică, dar tindem să credem că, într-un plan mai vast, și întîmplarea intră într-un sistem de echilibru cu legea, că sînt complementare, asigurînd o supralegitate a compensației, o dialectică, o simetrie a legii și a hazardului întru păstrarea echilibrului universal.

S-a vorbit despre un adevărat « cod de simetrie a naturii » care acționează de la cele mai simple, elementare microorganisme, trecînd prin formele mai complexe (radiolarii etc.) și pînă la animalele vertebrate, culminînd cu mamiferele. În lumea anorganică, simetria se manifestă implacabil în *coexistență subtilă* cu legi ce determină asimetria.

Simetria totală ia, la cele mai elementare specii animale, forma de sferă (expresie a simetriei de rotație în raport cu un centru — nucleu coeziv). La formele evoluate de viață, ca expresie a tendinței organismelor vii de a dobîndi un maxim echilibru func-



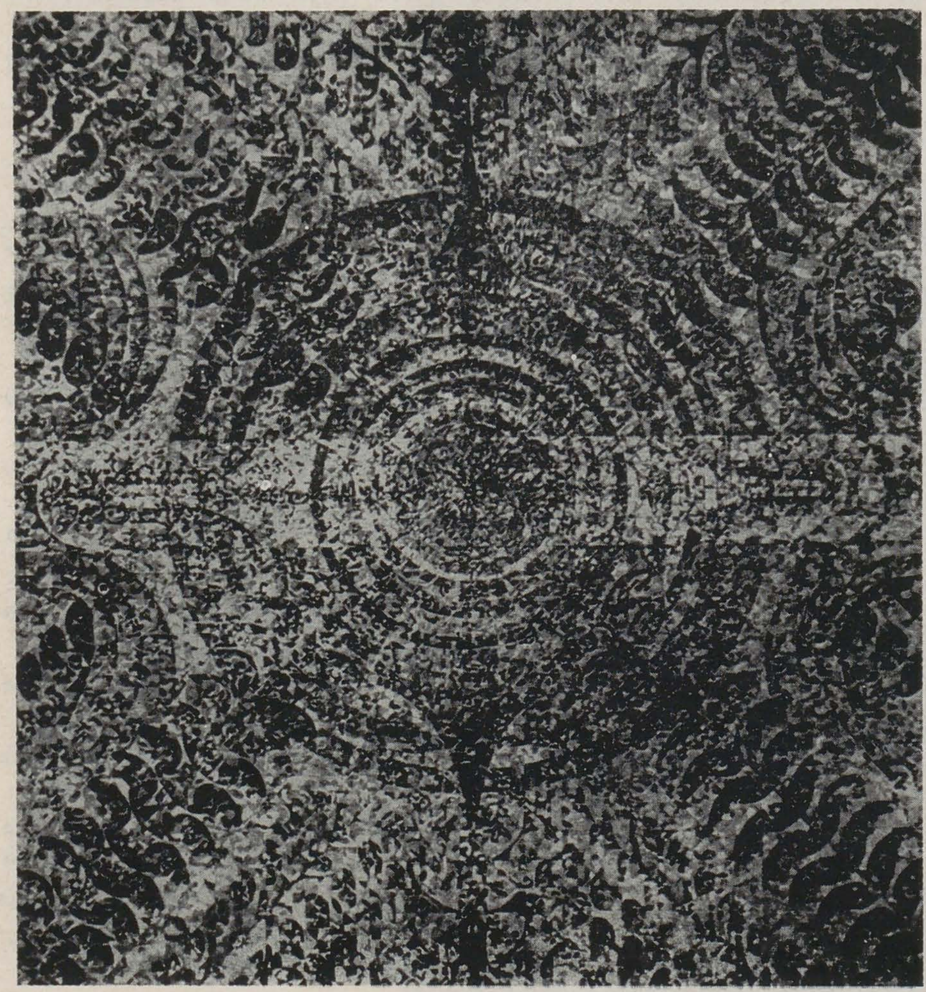
Artă sumeriană
Ravena, biserica Sf. Apolinnaire Nou, Sec. VI (sus) și Hristos judecător separă oile de capre
MATHIAS GRÜNEWALD, Altarul de la Isenheim

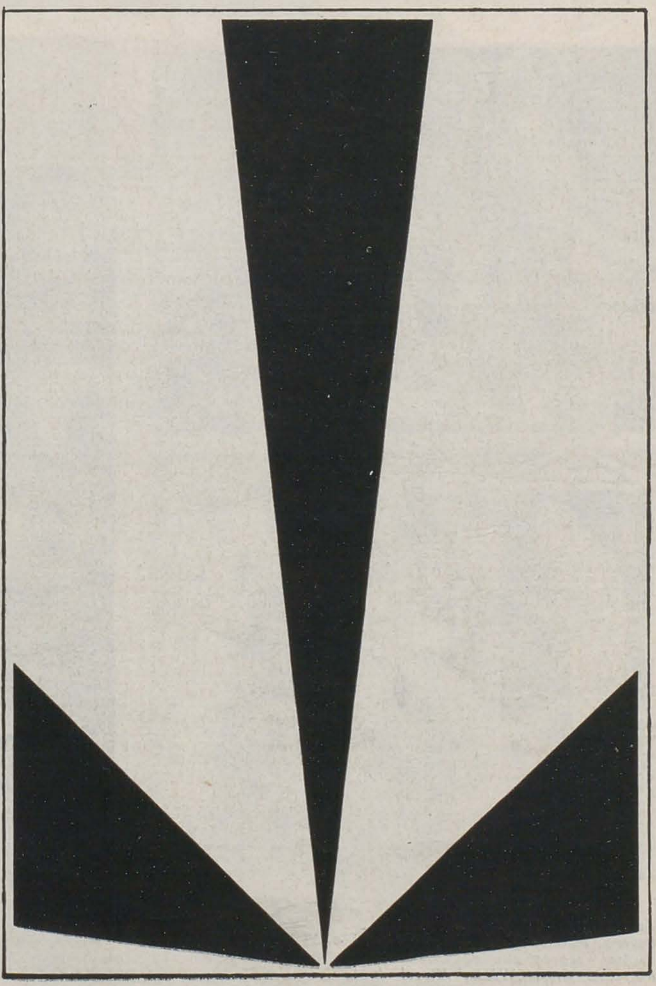
https://biblioteca-digitala.ro

ţional, s-a dezvoltat prioritar simetria bilaterală (faţă de un ax median). Dispunerea simetrică a organelor de mişcare (vitale în supravieţuirea speciilor), a membrelor, a muşchilor, se face *în pofida* dispunerii asimetrice a organelor interioare (intestine, inimă, ficat ş.a.), într-un raport de fin echilibru prin complementaritate. De asemenea, în lumea viului, abaterea de la legea simetriei absolute se manifestă prin constituţia chimică asimetrică a organismelor, fapt ce nu infirmă condiţia simetriei bilaterale fundamentale a acestora.

În lumea anorganică, a cristalelor, ordinea atomică regulată, ce tinde să asigure starea de echilibru, determină simetria (de obicei bilaterală). Cazurile de cristalizare levogiră sau dextrogiră (abatere spre stînga sau spre dreapta a planului de polarizare a luminii) sînt expresia principiului simetriei în oglindă, un caz particular al simetriei bilaterale.

Expresie a legităţilor matematice, geometrice, care guvernează firea, este şi faptul că în lumea organică acţionează prioritar simetria pentagonală, iar în cea anorganică, în special în cea a cristalelor, funcţionează simetriile de rotaţie de ordinul 2, 3, 4 şi 6. Cristalele



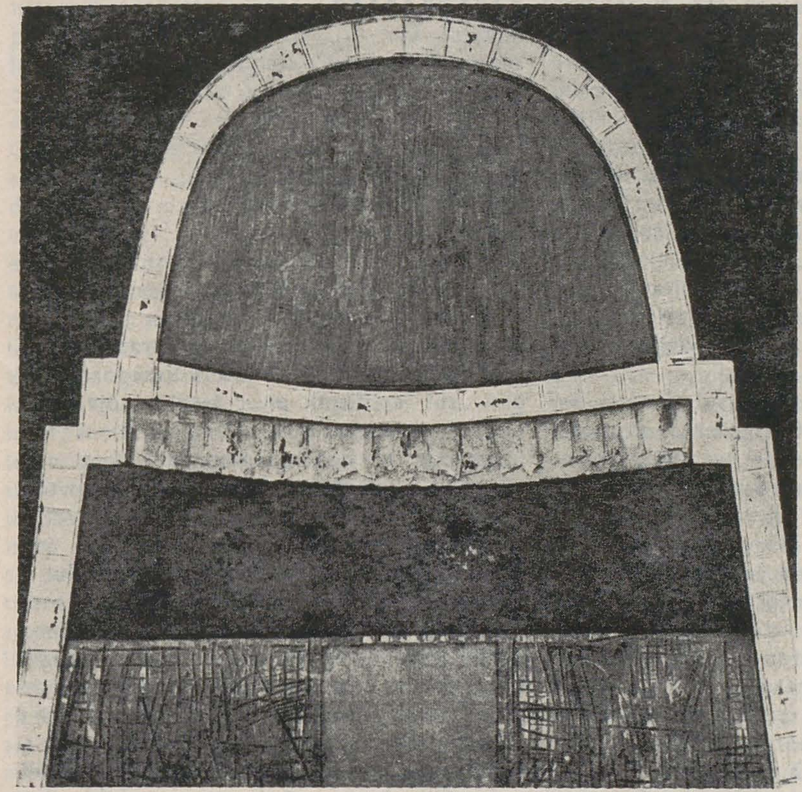


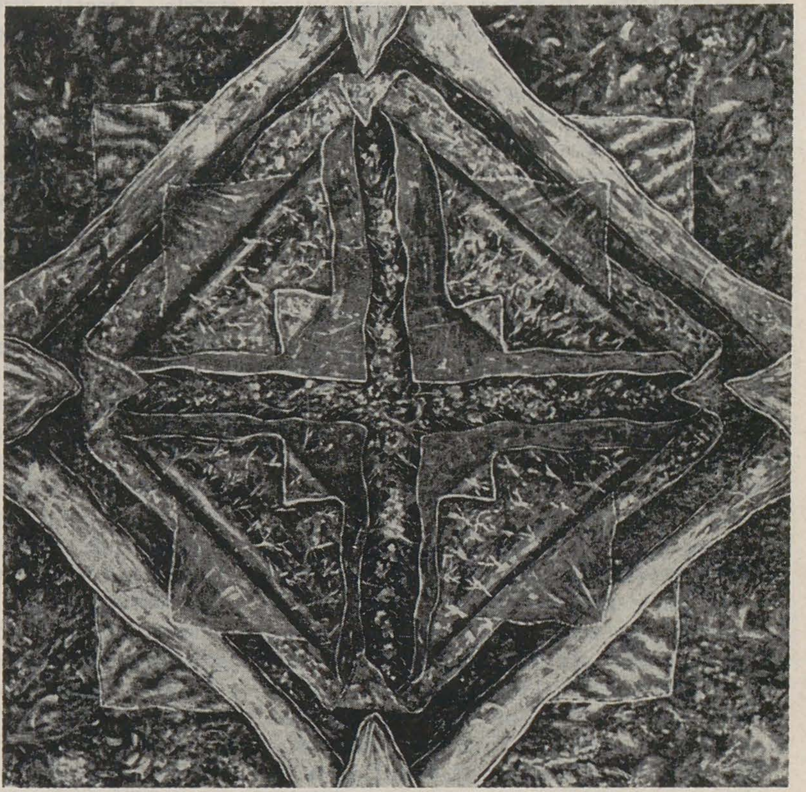
de zăpadă oferă un mirific exemplu de simetrie hexagonală (hexagonul echilateral, echigonal). Această desăvîrşită simetrie a lumii inanimate (rareori contrazisă de dispuneri asimetrice) prin caracterul ei implacabil, « îngheţat », este, cum s-a spus, o expresie a morţii. Viul, produsele spiritului, anexîndu-şi principiul

toare globale, într-un univers al perpetuei mişcări, transformări, deveniri. Este o opţiune filosofică ce jalonează situarea omului într-un univers vast, de necuprins şi de nedominat altfel.

Omul primitiv descoperea ordinea cosmică şi locul său în univers prin instaurarea sime-

frînge pîinea). De asemenea, toate lăcaşurile de cult, ca locuri în care « transcendentul coboară » sau insul se înalţă spre divinitate (temple, bazilici, catedrale creştine), au avut iniţial simetrie bilaterală. Abaterile de la această simetrie au fost rezultatul construiril succesive, în timp, de noi adăugiri. Simetria





simetriei ca principiu ordonator, caută să-l depăşească subtil, pentru că viul este mişcare, freamăt, negare a oricărui obstacol în calea forţelor expansive ale acestuia. Simetriile viului şi, ca supremă încoronare, simetriile spiritului întreţin un raport secret, dar nu mai puţin activ, cu asimetria.

II. *simetria ca opţiune spirituală*

Spiritul uman are nevoie de simetrie. El se exprimă prin simetria complexă a polarităţilor, a complementarităţii, a ideilor echivalente, ţintind permanent adevărul, echilibrul. Adevărul nu este un dat aprioric. El se dobîndeşte prin lucrarea spiritului. Ca şi echilibrul spiritual, sufletesc, el se cucereşte prin înaintarea în necunoscut. Această înaintare, însă, nu se face oricum. Orice cunoaştere dobîndită situează datele la un « dreapta » şi la un « stînga » faţă de ipoteza de lucru iniţială, instituind metode afirmative ori dubitative, clasînd rezultate care confirmă sau care infirmă, cunoscut şi necunoscut etc. Spiritul uman nu poate exista fără « balanţa » simetriei produselor sale, fără oglindirea lor, fie şi cu semn invers, faţă de o ipotetică axă de simetrie.

Putem conchide că, în plan existenţial ori spiritual, *simetria este o opţiune filosofică*, o metodă de a pune ordine în lucruri, experienţe, concepte, o metodă de cunoaştere şi o metodă de a dobîndi sensul echilibrului şi al stabilităţii. al unei semnificaţii direc-

triei universale faţă de un imaginat ax central al universului, axis mundi, ce trecea prin el şi consacra locul său de vieţuire. Astfel, faţă de « stîlpul sacru » instaurat, el definea un « jos » (pămîntul) şi un « sus » (cerul), un dreapta şi un stînga, drept jaloane morale de situare în univers.

Culturile popoarelor vechi asiate (sumerienii, babilonienii, arta vechii Persii, a Siriei, Egiptul, vechii greci, mai tîrziu bizantinii), au utilizat simetria în imagini cu caracter heraldic sau de cult religios, cu scopul de a realiza o supra-realitate de esenţă magică, metafizică, aptă să vorbească despre o realitate transcendentă, necontingentă. În aceste imagini « principiul simtriei cîştigă preponderenţa completă asupra principiului imitării adevărului naturii » (H. Weil, op. cit., p. 13). Sînt imagini ale unei lumi ideale, supranaturale, imposibile sub raportul plauzibilităţii realiste.

Simetria produselor spiritului este dictată de scopul, de intenţionalitatea, de imperativele realităţii transcendente în orizontul cărora se aşează omul. Reprezentarea lui Dumnezeu sau a lui Hristos în arta creştină, a realităţii absolute, eterne, a divinului, este totdeauna frontală şi simetrică (subtilele abateri de la simetria absolută sînt impuse de conţinutul dogmatic al imaginii, aşa cum se petrec lucrurile, spre exemplu, într-o imagine bizantină a Euharistiei, în care Hristos, în stînga, toarnă vinul, iar în dreapta,

este, în aceste cazuri, rezultatul poziţiei în faţa divinului omniprezent şi omnipotent, este încercarea de adecvare la imperativul reprezentării unei realităţi transcendente, a absolutului.

Conţinutul ideatic, semnificant, conţinutul dogmatic ori atitudinea existenţială a creatorului vor modifica uneori simetria absolută, dar nu o vor modifica radical în esenţa ei. Ea va continua să existe ca virtualitate, ca latenţă, ca sens dominant. În scena Creaţiunii, Michelangelo realizează în cadrul imaginii simetrice Dumnezeu-Adam o dispunere semnificant asimetrică a braţelor: Dumnezeu întinde braţul drept iar Adam braţul stîng, artistul supunîndu-se semnificaţiei pe care biserica creştină o atribuie sensului de dreapta şi stînga (vezi şi reprezentarea tîlharilor pe cruce, faptul că cel din dreapta lui Hristos va fi iertat şi va fi primit în Rai, iar cel din stînga va huli şi va fi pedepsit).

p. 10

MICHELANGELO, Creaţiunea omului (Capela Sixtină)
EUGEN TĂUTU, Fiul înţelepciunii (detaliu), 1972—75
KENNETH NOLAND, Tripex, 1963

p. 11

MARIN GHERASIM, Absidă, 1977
HORIA BERNEA, Prapor, 1981

https://biblioteca-digitala.ro

Sublinierea naturii ideatice, cultice, existențiale, metafizice a simetriei, ca și a abaterilor (discrete) de la ea, dictate de aceleași rațiuni, este importantă, dezvăluindu-i adevărata, profunda esență.

III. *simetrie și mișcare (devenire)*

Pornind de la o definiție. Dagobert Frey, în articolul The Problem of Symmetry in Art — în Studium generale, p. 276 (citat de H. Weyl la p. 21) afirmă: « Simetria înseamnă repaus și legătură, pe cînd asimetria este mișcare și desprindere; una înseamnă ordine și lege, cealaltă arbitrar și accident; una rigiditate formală și constrîngere, cealaltă viață, joc și libertate ». Dacă, în esența ei, definiția este corectă sub raport logic, aplicată fenomenului subtil al creației artistice ea mi se pare mecanică, rigidă. Artistul operează, aș spune, în mod simultan cu legea și accidentul, cu rigoarea și libertarea, cu constrîngerea formală și jocul aleator, cu simetria și asimetria, în spiritul adevărului și al vieții, care nu sînt numai simetrice ori asimetrice în chip distinct și antinomic, ci ambele într-o fină îngemănare organică.

În opera de artă, simetria formală (care ar putea fi expresia statismului absolut) *reclamă în plan psihic* asimetria ca element dialectic compensator. Simetria instaurată apare ca o victorie asupra asimetriei posibile, cei doi « protagoniști » rămînînd permanent prezenți în planul psihismului. Simetria instaurată nu exclude asimetria « învinsă », ci și-o supune, și-o anexează, fără a o excomunica total. Este o victorie a stabilului asupra instabilului, care rămîne « prezent ca virtualitate », ca să mă exprim printr-un paradox. Cu alte cuvinte, asimetria este prezentă virtual în simetrie ca element învins, dominat, echilibrat prin complementaritatea psihică (și nu numai psihică, cum vom vedea). După cum adevărată este și reciproca: în orice instabilitate, mișcare, asimetrie, simțim prezent vectorul aducător de stabilitate, echilibru pacificare. Este o lege a echilibrului universal care acționează în toate.

Spuneam că asimetria subzistă ca element complementar posibil, ca virtualitate psihică, dar că poate lua și chipul « abaterii » concrete, fizice, într-o structură simetrică dată. În opera de artă simetrică, stînga este adesea discret modificată față de dreapta (și invers), în raport cu un ax de simetrie imaginar, lăsînd astfel să se manifeste firescul, viul, imprevizibilul vieții. Dacă simetria absolută este legea dusă pînă în pragul supra-realului, este înghețare și moarte, simetria în conviețuire cu asimetria înseamnă viul, înseamnă firescul vieții.

Cultura Occidentului a evitat mereu, cu suplețe, simetriile terifiante ale Orientului, fără a cădea în pură asimetrie. Caracterul participativ, viu al ideii, plierea pe semnificația cultică, religioasă, au dictat abateri de la « simetria apriorică », determinînd subtile modificări ale echilibrului balanței. Forțe de natură neformală (ideatice, de cult etc.) modifică mereu simetria formală (H. Weyl op. cit., p. 17).

În operele spiritului, simetria și asimetria nu există în chip distinct și absolut. Mereu simțim transparența, reflexul uneia în cealaltă. Putem vorbi de caracterul narcisiac al simetriei, de faptul că o parte se oglindește în cealaltă, numai că se oglindește modificat, inversat, sau în unele cazuri — în produsele spiritului — cu o ușoară toleranță spre asimetrie. Această distorsiune (fie și infimă) induce în contemplator « accidentul psihic » și deci mișcarea, devenirea, schimbarea. Constatarea modificării, a accidentului fizic, prin parcurgerea de la stînga la dreapta ori de sus în jos, și invers, a imaginii, desființează echilibrul static absolut, înghețarea, lăsînd, prin înregistrarea schimbării, să se insinueze timpul. Artistul lucrează conștient cu aceste abateri de la norma apriorică a simetriei, modificînd subtil formele, materialitatea, cantitățile, direcțiile etc., umanizînd astfel absolutul, lăsînd să transpară imprevizibilul clipei, al trăirii neîncorsetate.

În altă ordine de idei: sensul însuși de *dreapta* și *stînga* modifică balanța absolută a simetriei, a încremenirii, insinuînd, prin actul lecturii, mișcarea. S-a vorbit de o preeminență a dreptei în anumite culturi. « La răscruce, Heraclit pornește pe drumul din dreapta. După opinia lui Platon, morții cei drepți o iau la dreapta și în sus, cei necinstiți o pornesc la stînga și în jos » (Ernesto Sabato, Abadon exterminatorul, p. 303). Iisus stă de-a dreapta lui Dumnezeu. Sensul lecturii vechilor scrieri este « ideologic », acordă un gir moral ideii de dreapta și stînga, sus și jos. O analiză a vechilor scrieri vădește acest adevăr: « La început se scria de sus în jos, precum chinezii, sau de la dreapta la stînga, precum semiții. Apoi templul soarelui, cuvintele gnothi seauton sînt scrise de la stînga la dreapta. Prima formă cobora spre pămînt (venind dinspre cer, n.s.); cea de a doua, cea a semiților, mergea spre inconștient *sau spre trecut* (s.n.), ultima, a noastră (spre dreapta, n.n.) se orientează spre conștiință » (Ernesto Sabato, op. cit., p. 303).

Este limpede că lectura imaginii este marcată de sensul ideatic de dreapta și stînga, sus și jos, pe care artistul le utilizează în scopurile sale; ca atare, opțiunea pentru una din ele induce în psihismul uman mișcarea, timpul, simetria fizică devenind în fapt o subtilă asimetrie psihică, de conștiință.

Artistul operează mai mult sau mai puțin conștient cu aceste date, cu aceste adevăruri. Aspirația lui spre absolut, spre stabilitate, nu poate ignora eterna devenire, transformare. El lasă o marjă, o șansă de existență necunoscutului, transformării, devenirii mereu corectate de lege, de marea normă a simetriei, pentru ca devenirea să nu se deruleze « întru pură devenire », ci « întru ființă », întru stabilitate.

Opțiunea pentru simetria, astfel înțeleasă, este opțiunea pentru situarea în adevăr, în adevărul vieții.

* Am folosit o serie de informații, de natură științifică în special, oferite de H. Weyl în cartea sa « Simetria » (Editura științifică, București 1966), în scopul susținerii cu argumente certe a ideilor pe care le propun în acest articol.

simetria după chipul și asemănarea omului

alexandru chira

Există legi care se descoperă și altele care se inventă. Primele sînt o emanație a naturalului și fac posibile înțelegerea și dialogul, aprofundarea și abordarea substratului universal, iar cele din a doua categorie sînt produsul artificial al creației individuale. Legea gravitației, de exemplu, nu a fost inventată ci doar descoperită; fapt este că ea a acționat și înaintea lui Newton. Legile oricărui joc sînt însă invenții, întocmai ca jucăria însăși; chiar dacă modelul este natural, ele dau independență corpusului și putere de simulare asupra obiectului creat. Legile bine întocmite stimulează nu numai libertatea ci și imaginația. Cu cît legile unui joc sînt mai exact configurate și cunoscute, cu atît mai mult ele pun în mișcare o libertate superioară de manifestare și de imaginare. Legile simetriei și compensației, reductibile în esență la cea a echilibrului, țin de domeniul descoperirilor. Chiar dacă aceste descoperiri sînt inepuizabile la nivelul infinitei realități, ele nu fac altceva decît să confirme o realitate preexistentă, să dea un sens inefabilului.

În micro și macrostructurile realității, ca formă și ipostază a echilibrului, simetria este și forma de organizare perfectă. Din legile imuabile, care o divinizează ca ipostază a armoniei desăvîrșite, decurge principiul după care se pot constitui relativ toate elementele universului obiectiv. Doar conform acestui principiu se poate stabili, compensator, o relație echitabilă între stînga și dreapta, între sus și jos, între înainte și înapoi sau între toate la un loc. Strategia acestei organizări nu se poate realiza însă decît restrictiv-constrictiv.

Pentru a închega în spațiu un întreg simetric, în varianta exhaustivă a simetrizării, restricțiile, ca și posibilitățile, sînt maxime. Simetria sferei ar fi absolută: ea nu se mai înregistrează ca stază, ci ca tensiune între centrifug și centripet. Singura entitate căreia i s-ar anula restricțiile ar fi infinitul: secționîndu-l la întîmplare printr-un plan, acesta ar fi întotdeauna un plan de simetrie care ar absorbi implicit și acel punct central necesar sferei. Centrul s-ar afla în acest caz oriunde în spațiul și timpul infinite. În infinit, principiul simetriei devine un enunț gratuit, care se confirmă necondiționat, excluzînd orice restricție privitoare la punct, axă sau plan; el se generalizează ca *normă* supremă. Dar dacă simetria obiectivă în lume exprimă

https://biblioteca-digitala.ro

o idealizare umană a unor raporturi care, în mod absolut, au o complexitate nebănuită și se îndepărtează de definiția noastră ideală? Ce poate să însemne ea în valoare absolută, într-un univers pe care, în imanența lui, îl bănuim nelimitat ca întindere și complexitate, sau într-un univers iremediabil relativizat? Între impact și imaculare, între natural și supranatural, universul nu s-ar putea circumscrie simetric, ci mai degrabă în spirala tridimensională a imparității. Poate că simetria nu este decît o aspirație a reflexivității noastre confortabile.

Orice simetrie ideală se reflectă, se raportează și se reglează în funcție de un punct, de o axă sau de un plan care sînt imaginare, convenționale. Față de aceste repere se estimează, în universul reflexivității conceptuale, și distanțele, mișcarea, semnele aritmetice ale creșterii și descreșterii.

Efectul de simetrie se poate obține prin dublarea realului sau prin dedublarea unui întreg în jumătăți complementare.

Interpretată după chipul și asemănarea omului, simetria devine obiectul și subiectul unei fascinații inepuizabile. Entitatea vie umilește caracterul radical și inert al definiției geometrice. Considerînd întregul antropomorf ca o expresie a simetriei dialectice dintre geometrie și natură, dintre formă și conținut, orice imagine artistică se poate încărca de sensuri prin magnetismul specific, prin modalitatea ei de *aproximare* a jumătăților complementare. Desfășurarea unei astfel de viziuni se raportează la axis mundi, măduva însăși a edificiului antropomorf, a unui poem-angrenaj antrenat în crucificarea alternativelor existențiale, pregătind totodată accesul spre un purgatoriu electiv.

Conform cu mecanismul răsturnării prin oglindire, care face ca mîna stîngă să devină mîna dreaptă, simetria își abrogă principiul identității, devenind o normă de comportament în care primează diviziunea funcțiilor: jumătate cerebrală — jumătate afectivă; zonă a faptei — zonă a inimii; ochiul care absoarbe imagini — ochiul care emite, proiectează imagini etc. Dedublarea funcțiilor întregului, conform unei simetrii selective, face posibilă oglindirea metaforică și contrapunctul sinestezic. Configurate într-o topografie imaginară, închipuirile antropomorfe permit dialogul dintre real și virtual, determinarea reciprocă a spațiului și timpului.

Închipuind o OGLINDĂ PENTRU SEMĂNĂTOR, o OGLINDĂ PENTRU AUTOPORTRET, o CASĂ A GEOMETRULUI, modelul conține compensator datele unui poem funcțional, ale unui stereopoem vizual a cărui axă de simetrie își asociază *conceptul amiezei* ca iluminare totală, ca vîrstă de aur — axă imaginară situată la egală distanță între memorie și proiect, între împlinire și visare. Amiaza se identifică deci cu axa convențională a prezentului perpetuu, care mediază între trecut și viitor. Din acest punct de vedere, amiaza, ca axă vie, nu este fermă, ci perpetuu mobilă, transportînd cu ea un dialog continuu între existență și absență, între esență și aparență. Ca radiografie existențială, desenul acestei simetrii este programat să se constituie ca tipar al absenței, al tăcerii, al memoriei și al ecoului — matrice deschisă locuirii virtuale, diseminării proiectuale. Prin virtualitatea locuirii spirituale, prin calitatea de model pe care s-ar putea simula prezența, această matrice negativă se substituie absenței, invocînd un antropocentrism solar. Culoarea picturală, care aproximează depărtările și nu opulența prezenței, ar avea în acest scenariu funcția transparenței modelului, după același principiu al complementarității jumătăților.

Prin însumarea-asumarea întregului, starea de simetrie perfectă poate fi nu numai o expresie a echilibrului pacifist între părți, ci și un simptom al închiderii definitive, al inaccesibilității alarmante. Depășind imobilitatea limitativă, o dată cu deschiderea lucrării spre acțiunea contrariilor centrifug-centripet, *staza* stereotipică proprie simetriei, *ipostaza* ei de sinecdocă a Marii Simetrii trebuie să prolifereze într-o *meta-stază* extatică purificatoare.

Conform normei excentriste care stimulează simetria ca dialog între stînga și dreapta, se poate deschide și problema simetriei în adîncime, între virtualitatea tabloului, ca depărtare, și realitatea partenerului, ca subiect al oglindirii, între care se interpune planul de simetrie al imaginii, ca obiect oglinditor. Aceste oglinzi, a căror existență este conceptual condiționată de prezența partenerului operator, sînt preparate pentru autocontrol. Ele cheamă, speculează harul prezenței și oferă, în profunzimea lor, mirajul interogației supreme. Ca diagramă a incertitudinilor, a întrebării ideale superior adresate, aceste « tablouri » — oglinzi artificiale, inventate — nu constituie, deci, decît jumătatea unei încăperi de corespondență, ecranul transparent disjunctor între două lumi.

O CASĂ A GEOMETRULUI se întregește prin jumătatea adusă de cel care, pentru a-și integra axa verticală a acesteia, se proiectează, se construiește pe sine prin corespondență. Spațiul virtual al « tabloului » e tocmai jumătatea diferită, necesară integrării. Formula unității, a consistenței prin simetrie, are ca mobil ieșirea, prin dialogul părților, din imobilitatea gîndului definitiv, cumpănirea alternativelor și combaterea *in-diferenței*.

Epuizînd, să spunem, un fel de metafizică a imanenței, lărgindu-și înțelesul spre o poietică a locuirii spirituale în universal, simetria devine ea însăși o matrice, o unitate de măsură în mers.

pe marginea ideilor unui pictor despre simetrie

mircea mihalevschi

Alexandru Chira recunoaște, pe de o parte, caracterul obiectiv al legilor simetriei, ca fiind preexistente omului; pe de altă parte, le recunoaște ca definitorii pentru modul specific uman de situare față de lume: ele constituie un element important în grilele de decodare a realului, apărînd așadar ca loc de mediere între subiectivitatea percepțiilor și alcătuirile lumii.

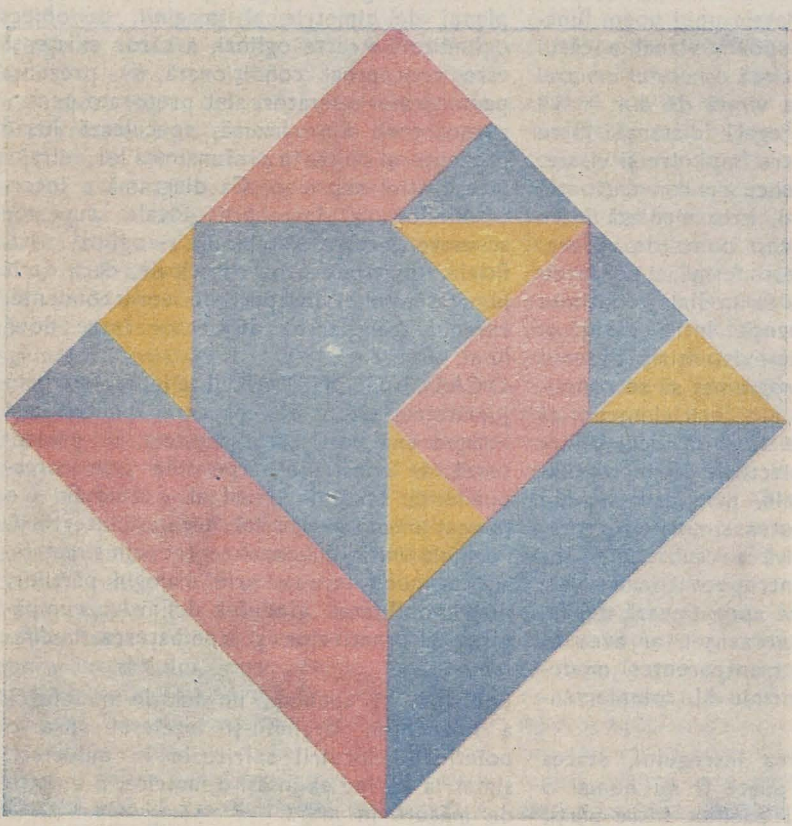
Ochiul omenesc este sensibil față de aceste legi într-un mod nemijlocit, instantaneu (fără intermediarul gîndirii analitice). Fie că acestea sînt respectate sau violate, tensionate sau compensate, formele picturale nu pot să li se sustragă, nu pot fi « in-diferente » față de ele (pentru a utiliza termenul lui Roland Barthes).

Jocul legilor simetriei în pictură poate constitui locul privilegiat al tensiunii dramatice dintre real și virtual, dintre idealitatea lucrurilor și contingența actualizărilor concrete, dintre atributele stabile și devenire, dintre limitat și nelimitat, dintre discret și continuu. Ele se implică în situarea poetică a omului în lume. Fantasmele ciclopice, prin asimetria lor, pot ascunde toate spaimele metafizice față de necunoscut, ca diferit, ca disparitate. Dar și perfecta simetrie a universului poate suscita spaimele înstrăinării: fragilitatea, imperfecțiunea și pasiunea sa par a exclude omul din sfera absolutului, pe care această simetrie o instituie. Atunci, omul aspiră, în secret, să străpungă bariera care îl marginalizează, printr-o mișcare inversă brațului vindicativ al Creatorului, care coboară din sfera Dumnezeirii, spre a-i izgoni pe muritori.

Constatarea că legile simetriei participă la alcătuirea toposului în care se manifestă intenționalitatea artistică (evidență primară, ireductibilă la demersul descriptiv) exprimă un adevăr universal acceptat. Dar interesul observațiilor lui Alexandru Chira rezidă, pe de o parte, într-o neașteptată lărgire a funcției « figurilor » simetriei, înscrise pe o direcție nouă, mai puțin exploatată în teoria și practica picturală, iar pe de altă parte, în faptul că această lărgire nu se face pe socoteala unor demersuri discursive logico-matematice sau filosofice (cum ar fi dezbaterea telquelistă dintre Același și Diferit, sau implicațiile filosofice și epistemologice ale « săgeții timpului »), ci printr-o « poietică » ținînd de esența fenomenului artistic. O trăsătură specifică a emoției estetice constă în faptul că ea nu are ca obiect de contemplare frumosul în general, recunoscut pur și simplu în natură. La limită, un element luat din natură poate fi instituit ca obiect al contemplării estetice doar dacă, izolat din contextul său (prin înrămare, de pildă), este privit dintr-o perspectivă nouă, ca obiect exemplar (exemplaritate născută fie prin compararea cu alte obiecte din aceeași clasă, fie prin unicitatea sa, adică prin calitatea de obiect exemplar pentru clasa obiectelor singulare). Acest lucru presupune deja ideea de axă sau de plan de simetrie: obiectul contemplării artistice ne apare ca atare numai în condițiile prezenței unui magnetism al simetriei ce-l opune unui « dublu » real sau imaginar, afirmat sau negat. Unicitatea operei de artă,

https://biblioteca-digitala.ro

condiție sine qua non a valorii, nu numai că nu exclude exemplaritatea (lucru demonstrat de J. Derrida), dar chiar o implică: recunoașterea unicității presupune deja o comparare, o raportare la diferit. Unicitatea n-ar avea sens în afara exemplarității: orice obiect unic este exemplar prin diferența specifică pe care o etalează. Unicitatea ca marcă intrinsecă a valorii operei nu poate fi deci concepută decît prin implicarea ideii de comparare, deci de raportare la o axă de simetrie ce va străbate fie planul pînzei, fie ochiul pictorului. Adesea adevărurile cele mai general acceptabile ne scapă, tocmai datorită caracterului lor de evidență, prin care se sustrag examenului critic.



Adevărul enunțat mai sus, valabil și pentru literatură, a fost clar conceptualizat abia în secolul nostru, cînd literalitatea textului, de exemplu, a apărut ca loc al procesului de semioză, de mediere între nivelele de organizare a figurilor semnificantului și a celor din universul semnificat. Ca și în pictură, subordonarea copiei față de original a fost subminată. Literalitatea textului, ca și suprafața pînzei, nu mai subordonează modelului real re-prezentările artei (în calitate de còpii). Pretinsul real este demistificat, ca fiind simplul produs al relațiilor noastre empirice cu lumea; aceasta se dezvăluie prin formele expresiei artistice, în ipostaze și viziuni insolite, își etalează forțele ascunse, se deschide spre dimensiunea metafizică pe care ele o actualizează.

O astfel de concepție a fost în mod pregnant ilustrată și de tendințele contemporane din domeniul reprezentărilor teatrale. În viziunea lui A. Artaud, de exemplu, scena nu mai trimite la un « undeva » și la un « odinioară », ci se deschide spre sală pentru realizarea unui eveniment irepetabil, ce are loc « acum » și « aici », producînd asupra spectatorului o « mușcătură a concretului ». Gesturilor noastre obișnuite, percepute prin grila deprinderilor și a clișeelor cotidiene, li se opune (prin magnetismul evocator al simetriei față de suprafața invizibilă ce separă sala de scenă) gestul teatral, produs (după A. Artaud) al codurilor unui « atletism afectiv ». Acest gest scenic (vorbire, mimică sau mișcare, adesea combinate) constituie unitatea minimală a unui limbaj « hieroglific ».

Hieroglifele prezintă, pentru A. Artaud un dublu avantaj. În primul rînd, ele esențializează, sublimează gestul, reducîndu-l la matricea sa originară, deschisă jocului infinit al conotațiilor. Prin aceasta, gestul este purificat de crusta clișeelor și a stereotipiilor, a banalității și a trivialității, și își redobîndește forța evocatoare originară, dezvăluind dublul metafizic al atitudinilor umane fundamentale care, astfel purificate, ni se oferă cu prospețimea și candoarea uimirii în fața revelațiilor esențiale. Autenticitatea și unicitatea gestului scenic ce produce « mușcătura concretului » nu vor fi însă un punct de plecare spre zonele molatice ale simplei improvizații. Dimpotrivă, ele vor constitui elemente ale unui limbaj scenic supus unei rigori superioare, unui soi de « cruzime », unei necesități imperioase, conducînd la formularea marilor și implacabilelor interogări ce opun omul, alcătuirile lumii și devenirea. Dar acest limbaj superior prin exigențele și finalitatea sa nu va fi un limbaj discursiv. De aici, al doilea avantaj al gestului scenic hieroglific: hieroglifele nu sînt semne nemotivate (ca cele proprii construcțiilor logice ale limbajului discursiv), ci vehiculează, într-o formă sublimată, serii paradigmatice de sens.

Revenind la notele lui Alexandru Chira despre simetrie, constatăm că, pentru el, suprafața pînzei, ca oglindă miraculoasă, este loc al unei medieri între reprezentările noastre comune despre lume (ca obiecte sau fantasme) și replica lor sublimată, purificată, situată dincolo de planul de simetrie al acestei oglinzi. Astfel de forme picturale matriciale se combină într-o arhitectură comandată de o rigoare superioară, non-discursivă, deschisă spre trasee multiple de lectură, la nivelul unui echilibru tensionat intre clasic și baroc, rigoare analogă cu cea invocată de A. Artaud. Pe pînzele sale apare uneori, de pildă, imaginea stilizată a unei flăcări. Ea este realizată cu un material netradițional (pulbere de cărămidă, amestecată eventual cu cenușă). Concretețea materialului folosit conferă formei picturale forța prezenței imediate, a imediatului palpabil. Dar lipsa de consubstanțialitate a acestui material, prin excelență solid, încremenit, cu natura prin excelență aeriană a flăcării, propune imaginea ca pură idee de flacără a cărei pîlpîire, negată prin înghețare, este astfel doar sugerată, doar evocată (printr-un efect de contrast propriu poeticii lui Mallarmé, pentru care cea mai frumoasă floare, ideea însăși de floare, sugerată prin dialectica negației, este cea absentă din orice buchet). Pe de altă parte, amestecul cu praful de cenușă poate da ideea sublimată a principiului combustiei, asociind roșului arderii cenușiul finalizării ei. Unei astfel de forme picturale Alexandru Chira îi alătură, într-un contrapunct al rigorii superioare a Geometrului (ca faur, poiet), forme picturale aparținînd unor alte nivele izomorfe de structurare: de pildă, suprafețe pure care (ca și în cazul obiectelor descrise, după Barthes, prin tehnicile noului roman) nu numai că nu sînt transparente, dar nu sînt nici măcar opace (deoarece opacitatea ar presupune o dualitate fundamentală esență / aparență); mai apar ceruri care nu evocă imaginea familiară a văzduhului, ba nici măcar infinitul spațiilor cosmice, ci vidul metafizic, prezența vidului ca loc a « ceva » ce l-ar putea umple (prezență / absență, deci) ș.a.m.d.

Medierea dintre izotopiile generate prin confruntarea unor nivele diferite de izomorfism poate constitui (după grupul μ din Liège) locul privilegiat al poeticității. Jocul pictural al nivelelor diferite de structurare izomorfă, situate în « profunzime » față de planul de simetrie al pînzei, ne apare ca o a treia posibilă direcție de organizare a « forțelor imaginante », ce s-ar adăuga celor identificate de G. Bachelard (imaginarul formelor și imaginarul materiei). Din această perspectivă poate fi explicată, cred, importanța acordată de Alexandru Chira Atelierului sau Casei Geometrului: dacă într-un univers nelimitat orice punct al acestuia se poate institui ca centru de simetrie, atunci axa ce trece prin Casa Geometrului, ezitînd vibrator între pînză și ochiul pictorului, poate deveni locul central al interogării despre situarea poetică a omului în lume. O astfel de viziune corespunde tendințelor epistemologice actuale, ca reacție față de reducționismul științific al secolelor XVII-XIX, ce marginaliza omul, reacție ce vizează redobîndirea de către el a unei poziții centrale în univers.

Pentru Alexandru Chira, ca și pentru A. Artaud, arta nu este o simplă contemplare a forțelor care regizează viața, ci un mijloc rafinat de a le exercita. Ochiul pictorului și planul pînzei sînt oglinzi miraculoase ce recepționează și dezvăluie alcătuirile lumii, dar și oglinzi proiectoare, care inventă jocurile imaginarului și le integrează vectorul intenționalității umane. Cred că în acest sens trebuie înțeleasă reluarea, în finalul notelor pictorului, a termenului barthesian de « in-diferență ». In-diferența se definește negativ față de două axe de simetrie: cea a dezvăluirii, a descifrării, și cea a afectivității, a participării. (In-diferență = ne-distingere a diferențelor; in-diferență = nepăsare, dezinteres). Ochiul pictorului și planul pînzei, ca oglinzi simultan reflectante și proiectante lansează în ambele sensuri o sfidare acestei duble « in-diferențe ».

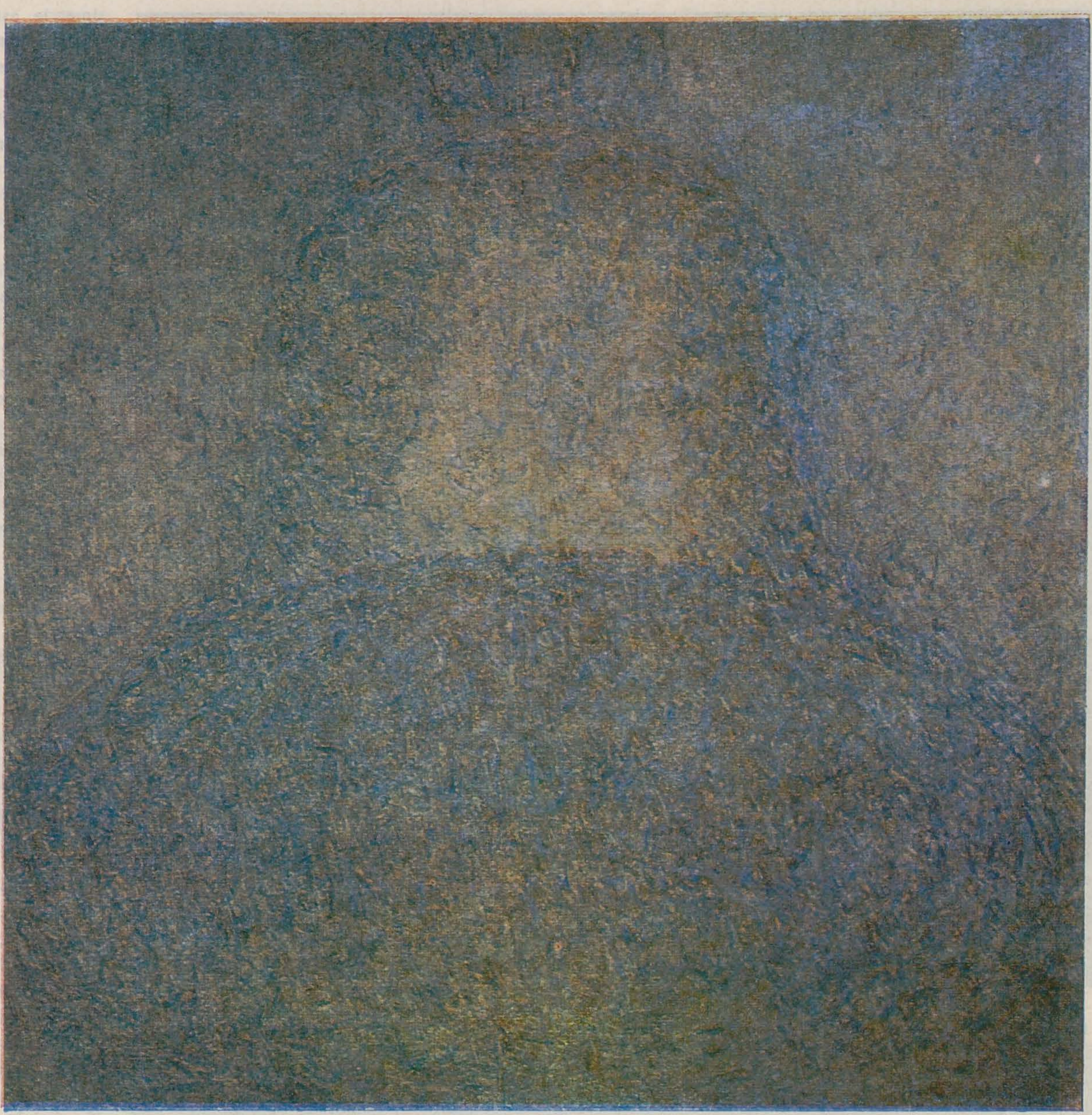
Am încercat în cele de mai sus o descriere pe bază de analogie a rolului special acordat funcției simetriei în concepția despre pictură a lui Alexandru Chira. Dar dincolo de un anumit prag, imaginea despre o pictură așa-zis hieroglifică devine inadecvată. Ideea de hieroglifă ne conduce la cea de stilizare dusă la limită, dincolo de care semnul devine nemotivat, simplă literă. În cazul formelor picturale la care se referă Chira, nu este vorba însă despre o sărăcire a lor, pînă la limita unei schematizări abstracte ale cărei formă, culoare sau vibrație ar deveni indiferente. Un ultim exemplu din însăși practica sa picturală: el utilizează uneori ca material pictural făina de mălai, pentru a înfățișa imagini ce ne propun simultan atît o reprezentare a soarelui cît și pe cea a unui gălbenuș de ou. Nici textura pastei utilizate, nici conturul, nici jocul nuanțelor nu realizează o formă schematizată, lipsită de amprenta personalității artistului. Dintr-un singur punct de vedere o astfel de formă picturală are un statut liminal: ezităm în fața inteligibilității ei ca reprezentare, între imaginea soarelui și cea a gălbenușului.

Întreaga arhitectură a pînzelor lui Alexandru Chira se supune acestui principiu: în ciuda multiplicității și a confruntărilor de izotopii și izomorfisme, toate formele picturale coexistente au același mod de raportare față de planul de simetrie ce le trimite spre originalul real, și anume reducerea la limită a motivării lor ca semn iconic, adică a identificării ca reprezentări ale unor obiecte pe care, prin datele empirice ale percepțiilor, le recunoaștem ca obiecte coerente ale alcătuirilor lumii.

Din punct de vedere epistemologic, îndoiala asupra individuării obiectelor reprezentării se plasează în centrul crizei contemporane ca tentativă de depășire a limitei puse de Kant asupra cunoașterii « lucrului în sine ». Gîndirea științifică a marcat, în fizică de exemplu, pași spectaculoși în această direcție. Teoria cuantelor i-a obligat pe fizicieni, după ani de încercări zadarnice, să recunoască imposibilitatea unei descrieri « planetare » a acestora. Pur și simplu, reducerea clasică a necunoscutului la cunoscut (prin decodarea necunoscutului conform grilelor de reprezentare a cunoscutului) nu mai era posibilă. Particulele elementare, nenumărate realități ale lumii din interiorul atomului, sînt nereprezentabile pentru om. Totuși, operatorii cu

https://biblioteca-digitala.ro

care lucrează fizica ne permit o descriere coerentă, o individuare a acestor obiecte misterioase. Aceasta înseamnă că, dincolo de grilele reprezentărilor umane, de cunoașterea empirică kantiană, s-au făcut pași în universul interzis al lucrurilor în sine. Artele, avînd aceeași vocație a totalității ca și filosofia, au întreprins în mod spontan un demers paralel. Cubismul, suprarealismul, pictura abstractă pot fi descrise ca pași în această direcție. Să revenim acum la demersul întreprins de Alexandru Chira. Reducerea la limită a inteligibilității formelor picturale nu se face prin deformare, ci printr-o dialectică a negațiilor succesive, a anacronismelor, asemănătoare poeticii mallarmé-ene. Printr-un efect al magnetismului simetriei, nu ne putem împiedica să ducem, în mod spontan, îndoiala pînă la capăt, adică să nu mai recunoaștem în aceste forme picturale reprezentările comune despre lume. Dar ceea ce rămîne atunci pe pînză nu este nebuloasa indistinctă a lucrului în sine, nu este lipsă de coerență: dimpotrivă, formele picturale păstrează o construcție riguroasă, o vibrație încărcată de sensibilitate, coerența constitutivă a unei poietici. Iar această construcție ne dă imaginea posibilului fabulos al universului lucrurilor în sine. Pe de altă parte, în numele aceleiași îndoieli, recunoaștem totuși în formele picturale obiecte ca soarele, gălbenușul de ou, miriștea, cerul, mîinile împreunate. Și atunci, printr-un scurt-circuit situat la nivelul emoției estetice, vedem simultan obiectul pictural atît ca pe o reprezentare comună a realului cît și ca deschidere spre misterioasa coerență a dublului său metafizic. Se realizează totodată o integrare a intenționalității umane în fabulosul unui univers interzis, care se transformă astfel în univers pentru noi.



simetria — o punte de legătură între știință și artă

solomon marcus

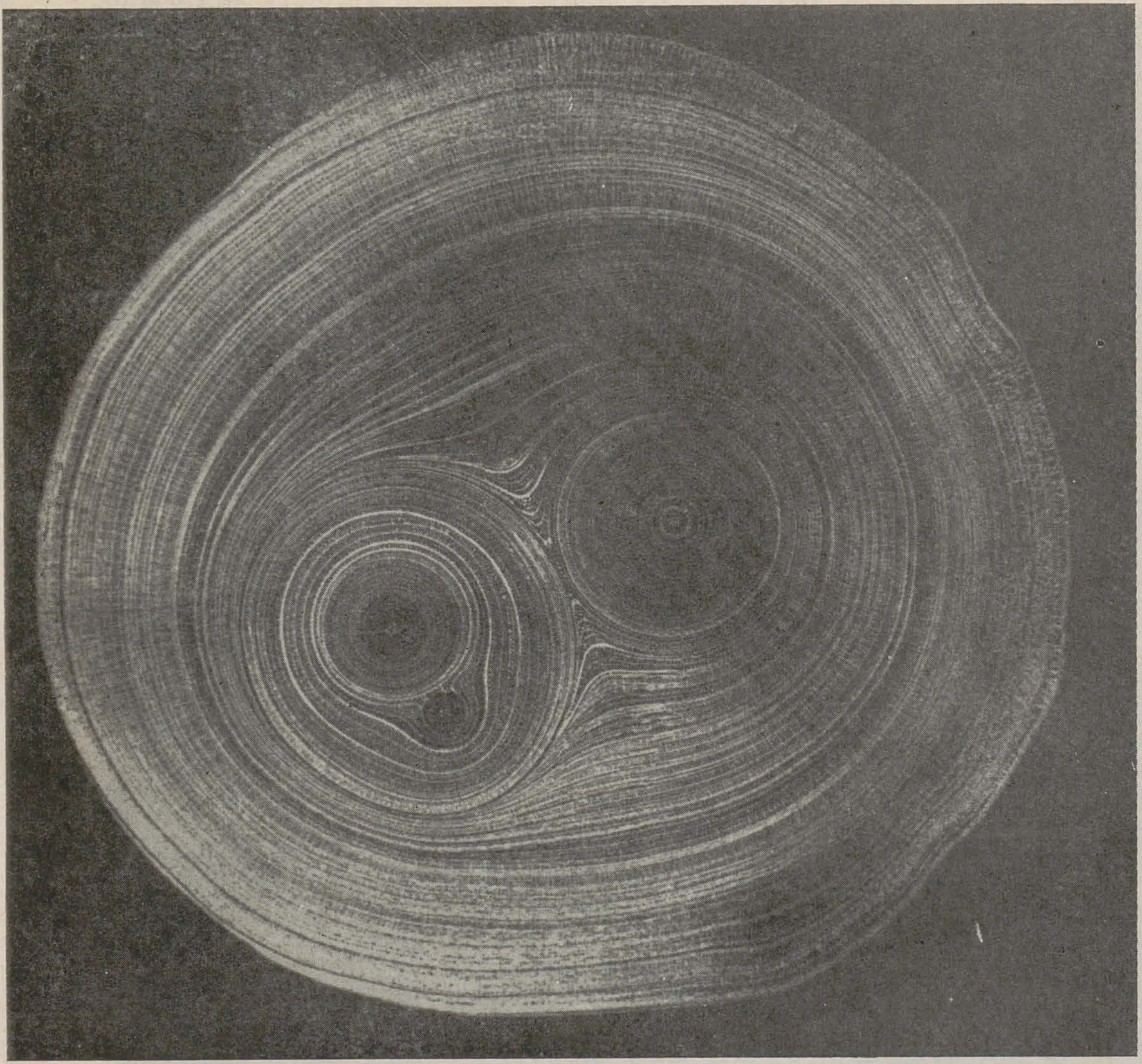
o întîlnire fără precedent

În ultimii ani s-a cristalizat o orientare tot mai puternică spre studiul simetriei. Motivația se află în universalitatea acestui fenomen. Discuțiile asupra simetriei au adus sub același acoperiș fizicieni și pictori, chimiști și muzicieni, biologi și filosofi, matematicieni și istorici ai artei, informaticieni și scriitori. Am participat, în luna august a anului 1989, la prima întîlnire internațională pe tema simetriei, sub forma unui simpozion interdisciplinar organizat la Budapesta de Academia Maghiară de Științe. S-a confirmat faptul întrezărit de multă vreme că simetria face parte din numitorul comun al activităților umane și că oferă un limbaj în care oameni de profesii dintre cele mai variate se pot înțelege unii cu alții. Mai mult decît atît, s-a descoperit un fapt pe care mulți îl bănuiau, dar poate că nimeni nu avea o reprezentare mai precisă a sa: din modul în care apare simetria în alte domenii putem extrage multe aspecte interesante pentru propriul nostru domeniu de activitate și, pe această bază, putem transfera, împrumuta de acolo unele idei, concepte, metode sau rezultate.

s-a înființat societatea internațională de simetrie

Este foarte greu de ales, din multitudinea de idei aduse în discuție la simpozionul de la Budapesta, pe cele mai semnificative. Vom începe cu sfîrșitul, semnalînd faptul că drept rezultat al întîlnirii s-a constituit *Societatea Internațională pentru Studiul Interdisciplinar al Simetriei*, cu reprezentanți în 25 de țări, printre care și România. În obiectivul Societății se află nu numai fenomenul de simetrie, ci și toate fenomenele asociate (asimetrie, disimetrie, antisimetrie etc.). Societatea își propune să stimuleze o conlucrare a artiștilor, inginerilor, oamenilor de știință, educatorilor și studenților din întreaga lume. Vor fi organizate întîlniri periodice și expoziții pe diferite teme speciale, iar la fiecare trei ani se va ține reuniunea generală a Societății. Se va publica, începînd cu anul 1990, o revistă trimestrială a Societății intitulată *Symmetry: Culture and Science*. Primul număr al acestei reviste va fi dedicat răspunsurilor la o anchetă internațională pe tema simetriei. În conducerea Societății se află doi președinți de onoare, un președinte, doi vicepreședinți, un secretar executiv, reprezentanți regionali și ai diferitelor discipline, un președinte pentru probleme de educație, un altul pentru organizarea unor expoziții de artă sau de știință, mai mulți președinți de proiecte (arhitectură și muzică; artă și biologie; aspecte comparative ale sistemelor vii și ale celor artificiale; matematică aplicată și computațională; istoria și filosofia științei; matematica formelor; transformări poliedrale; gramatica formelor; structuri spațiale) și cîteva persoane de legătură cu alte organisme, ca Institutul Internațional de Sinergie, Grupul de cercetare în tipologia structurală, Societatea pentru știința formei,

https://biblioteca-digitala.ro



Uniunea Internaţională de Cristalografie, Comitetul Internaţional al Criticilor de Arhitectură.

simetria în domeniul vizualului

Subliniind varietatea domeniilor şi punctelor de vedere afirmate în cadrul simpozionului de la Budapesta, nu putem să nu observăm preponderenţa care revine vizualului. Nu este vorba numai de artele vizuale ca atare — şi ele bogat reprezentate — ci şi de toate reprezentările vizuale la care recurg diferite discipline ştiinţifice sau tehnice pentru a pune în evidenţă fenomenele respective de simetrie. În acest sens, vom menţiona o serie de teme luate în discuţie: dinamica generatoare a cristalelor vii; simetria multidimensională şi reprezentarea sa grafic-analitică în sistemul om—maşină—mediu; vibraţii ale sistemelor mecanice simetrice; simetrii aproximative ale ecuaţiilor cu parametru mic; structuri spirale diferenţiale ca principiu de organizare armonică a spaţiului şi formei arhitecturale; proprietăţi de simetrie ale ecuaţiei neliniare a lui Bolzmann; aspecte ale simetriei în educaţia şcolară, în controlul optimal şi în relativitate; simetria muzicală ca mişcare fizică; forma circulară în educaţia poliestetică; simetria cristalelor; ruperi de simetrie în ştiinţă şi în artă; modele dinamice ale cristalelor cvasi-simetrice; simetrie binară şi ciclică în vechea interpretare chineză a naturii; biomecanica lui Meyerhold, istorie şi relaţii cu ştiinţa contemporană; principii de simetrie în circuitele neliniare; simetrii în istoria artei; simetrii dinamice în stările de tip molecular ale nucleelor atomice; simetrie în « muzica sferelor » a lui Pitagora; asimetria, condiţie necesară pentru transferul de masă prin propagarea undelor în solide, lichide şi gaze; structuri cristalografice şi partiţii spaţiale; simetria ecuaţiilor cu diferenţe finite; mecanica lui Carnot, actul de naştere a simetriilor în fizica teoretică; forme artistice cu simetrie hiperbolică; filmele ca simetrie dinamică; simetrie în muzica lui Webern; în lumea formelor lui Wilhelm Ostwald; « asimetria funcţională » în sistemul artelor; simetria la Vitruviu şi arhitectura Renaşterii; asimetria creierului uman; studiul matematic al simetriei plantelor; topologie sinergetică; disimetria în sistemele vii; probleme de simetrie în biomorfologie; simetrie structurală în pictură, muzică şi poezie, cu aplicaţii în educaţie; secţiunea de aur şi formele cvasiperiodice; principii de simetrie în microtomografia computerizată; simetrie în construcţia clădirilor; calculatorul, numerele Fibonacci şi secţiunea de aur; sistemul dinamic al morfogenezei plantelor; simetrii cosmice cu ruperi microcosmice de simetrie; stabilitatea oscilaţiilor cu axă spirală de simetrie; fractale şi haos; moduri de gîndire în filosofia greacă şi arabă; grupuri simetrice — muzică — pedagogie; Fermat şi simetria numerelor triangulare; transformări poliedrale vizualizate la calculator; Hambidge şi simetria dinamică; armonie, simetrie, ritm; simetrie, asimetrie şi autoorganizare; simetria cristalelor şi simetria structurii fine a formelor de difracţie electronică; asimetria creierului în schizofrenie; vizualizarea simetriei şi alte idei matematice în învăţămîntul artistic; simetrie şi asimetrie în evoluţia codului genetic; evoluţia ciclică a universului şi termodinamica simetrică; simetrie şi neliniaritate; disimetrizare în morfogeneza biologică; muzica formei şi culorii, muzica imaginilor mobile; simetrie în urbanistică; interpretarea simetriei în gîndirea lui Tao; coloriajul hărţilor; cvasicristale pentru arhitectură; forme cristaline ideale sau reale; simetrie / asimetrie şi două feluri de timp; simetrie în arta interactivă; structuri simetrice în poezia turcă veche şi medievală; simetria în context indian; simetria la suprafeţe algebrice; dualitate, neliniaritate, asimetrie şi simetrie în dinamica laticială; rădăcini preistorice ale conceptului de simetrie; simetria pentru copii; simetria ca proprietate a materiei; simetria în epistemologie şi o soluţie a paradoxului mincinosului; evoluţia simetriei în lumea minerală; simetrie şi arheologia minţii.

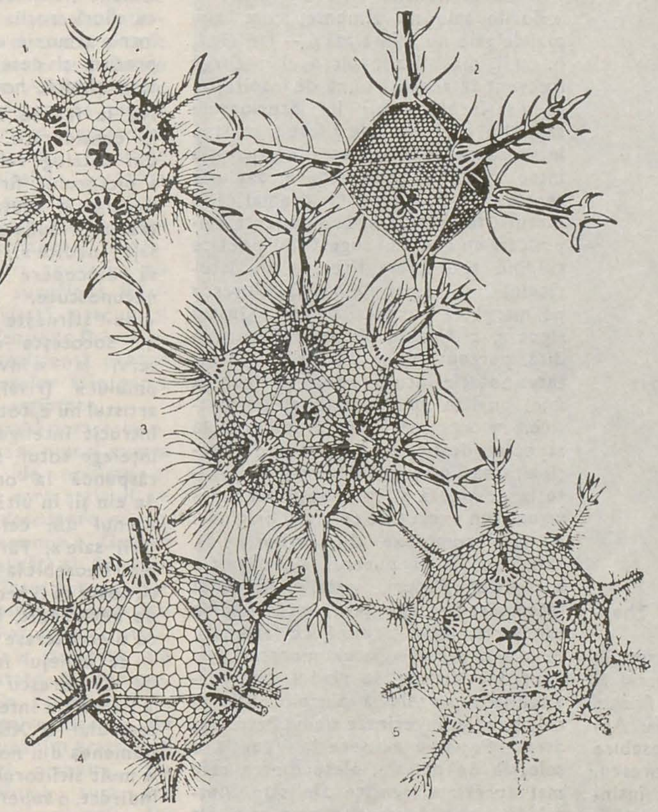
revista « symmetry » şi alte publicaţii sau manifestări

În ianuarie 1990 a apărut primul număr al revistei internaţionale interdisciplinare *Symmetry*, publicată de editura VCH din New York. Revista are în vedere problemele generale privind simetria şi modul în care simetria apare în estetică, antropologie, structuri aperiodice, arte aplicate, arhitectură, ştiinţele atomului, studiul haosului, cristalografie, design, fenomenele de dezordine, disimetrie, educaţie şi învăţămînt, inginerie, entropie, fractale, geometrie, teoria grupurilor, fenomene de creştere, percepţie umană, lingvistică, mineralogie modelare, ştiinţele moleculare, muzicologie, reţele de neuroni, fizica particulelor elementare, tranziţii de fază, poliedre, mecanică cuantică, spectroscopie, simetrologie, sinergetică, topologie, arte vizuale. La editura Wiley (New York) a apărut în 1969 cartea *Symmetry and Function of Biological Systems at the Macromolecular Level*, conţinînd lucrările celui de al 11-lea simpozion Nobel, desfăşurat la Sdergarn (Suedia) în 1968. Numeroasele congrese de cristalografie, dintre care cel mai recent a avut loc între 20 şi 29 august 1989 la Moscova, au fost în acelaşi timp congrese relative la simetrie. Să amintim o serie de lucrări monografice dedicate simetriei: E. Agazzi, *La simmetria*, Il Mulino, Bologna, 1973, M. Senechal, G. Fleck, *Patterns of Symmetry*, Univ. of Massachusetts Press, Amherst, 1977, A. Preisinger, *Symmetrie*, Springer, Wien, 1980, B. Gruber et al., *Symmetries in Science* (Einstein Centenial Symposium), Plenum Press, New York, 1980, 1986, 1988; E. J. Crock, *Pearful Symmetry: Doubles and Doubling in Litterature and Film*, University Press of Florida, Tallahassee, 1981; A. M. Zamorzaev et al., Teorija simetrii i ee obobshchenija, Kishinevskii Gosudarstvennyi Universitet, 1983; D. Nagy, *Symmetry in a Cultural Context*, Arizona State Univ. 1987, 1988.

Între 26 şi 28 martie 1985 a avut loc la Roma o întîlnire internaţională cu tema *M. C. Escher: Art and Science*, lucrările fiind publicate într-o carte cu acelaşi titlu, la editura North-Holland, Amsterdam în 1986. Un alt volum colectiv, *Module, Proportion, Symmetry, Rhythm* (Braziller, New York, 1966) a fost editat de G. Kepes. Să mai menţionăm: V. P. Vizgin, *Printsip simetrii*, Nauka Moskva, 1978; M. Storck, *Symmetrie*, Aulis, Kln., 1985; M. P. Yushkin; J. J. Shafranovskii, K. N. Yanulov, *Zakony simetrii v mineralogii*, Nauka, Leningrad, 1987.

https://biblioteca-digitala.ro

p. 16, 17
Schelete de radiolaria

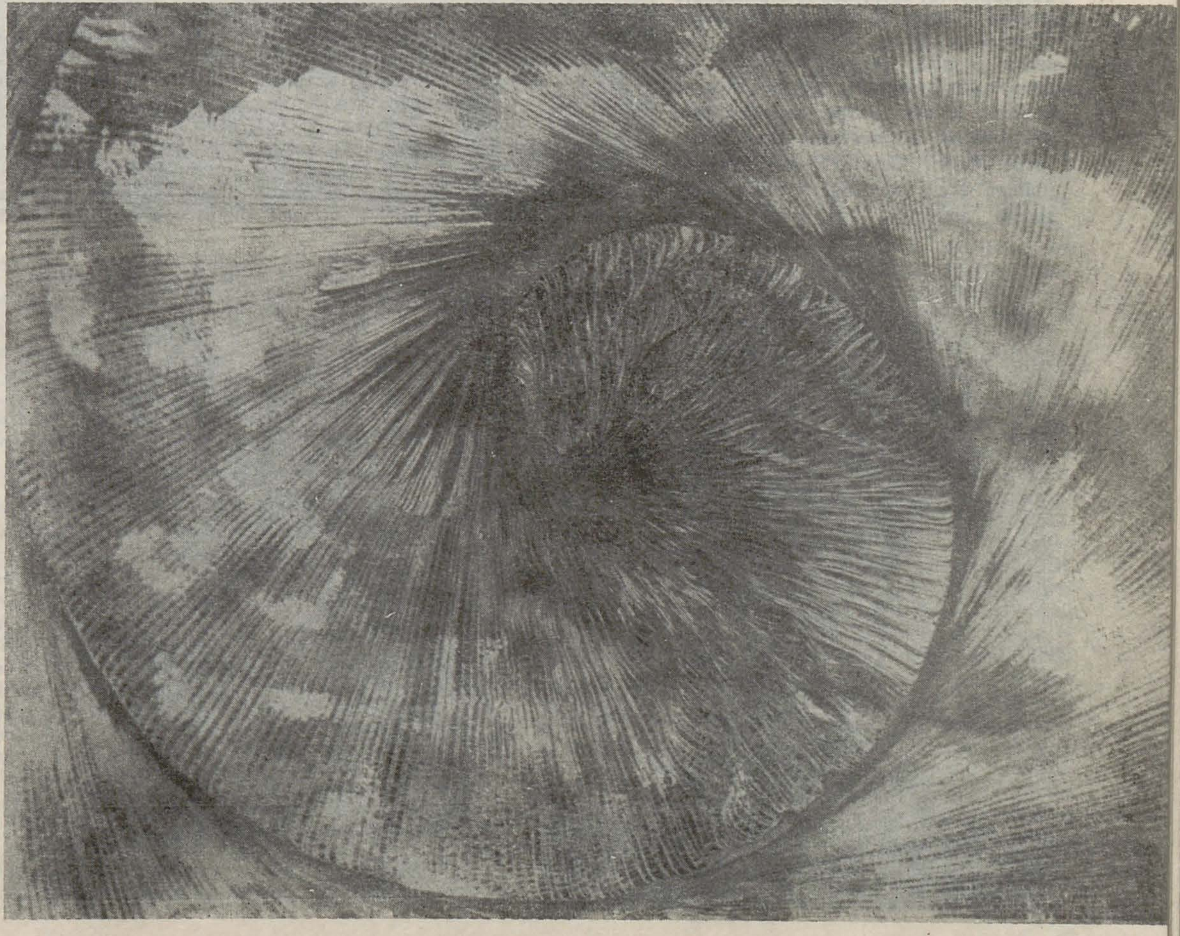


a Universului, în ciuda faptului că el este format dintr-un mare număr de constituenţi? Răspunsul se află în faptul că « infinitul mare », cosmosul, regăseşte simplitatea « infinitului mic », a lumii particulelor elementare; ca şi acesta din urmă, cosmosul se lasă descris cu ajutorul unui număr relativ mic de parametri. Să mai adăugăm faptul că şi din punct de vedere matematic există o simetrie perfectă între infinitul mare şi infinitul mic. simetrie intuită de multă vreme (avem în vedere în primul rînd pe Leibniz), dar demonstrată riguros abia în ultimele decenii, prin analiza nonstandard a lui Abraham Robinson. O idee similară vine şi din dezvoltările recente în fizică. Sub aspect diacronic, universul nostru este văzut ca provenind din dezvoltarea unui microobiect (G. Lemaître 1958, S. Hawking & G.F. R. Ellis 1973, B. Lukacs & G. Paál 1988). După teoria marii unificări, au existat trei tipuri de deteriorări ale simetriei universului (J. D. Barrow 1983). În momentul de faţă, grupurile de simetrie nu acţionează la nivel maxim. Faţă de o completă izotropie şi omogenitate spaţială, funcţionează numai parţial simetria spaţio-temporală la nivel cosmic. De asemenea, simetria sferică este superioară omogenităţii şi izotropiei, la scară macroscopică. Fără simetrie, universul ar fi prea dezordonat pentru a putea permite dezvoltarea unei organizări superioare şi prea complicat pentru a putea fi înţeles. Pe de altă parte, fără o oarecare asimetrie nici un observator nu s-ar putea separa suficient de Univers, pentru a-l putea urmări. Un Univers locuibil de fiinţe inteligente nu poate fi conceput în afara unui echilibru între simetrie şi asimetrie.

simetrie şi asimetrie cosmică

Un mare număr de comunicări la simpozionul de la Budapesta s-au referit la conservarea simetriei şi ruperile de simetrie în structurile atomice. Aici, simetria este înţeleasă într-un sens mai restrictiv, de repetiţie a unor motive, prin intermediul unor transformări geometrice simple, ca rotaţiile, oglindirile şi translaţiile. Fiecărui obiect i se asociază un grup de simetrie, format din toate operaţiile care-l menţin neschimbat. Forma supremă de manifestare a simetriei o prezintă cristalele; un cristal poate fi definit ca un obiect periodic infinit, tridimensional. Simetria cristalului este rezultatul unor forţe externe. Dacă însă constrîngerile impuse de aceste forţe slăbesc, atunci pot interveni ruperi de simetrie.

O situaţie interesantă a fost pusă în evidenţă în ceea ce priveşte simetria cosmică. Simetria atît de accentuată a particulelor elementare şi a interacţiunilor lor poate fi explicată prin numărul relativ mic al parametrilor care intervin în descrierea lor. De îndată însă ce particulele elementare se asociază, pentru a conduce, prin etape succesive, la structuri macroscopice, asimetria îşi face loc tot mai mult. În acest fel, din *necesitate* pentru nivelul microscopic, simetria devine numai o *posibilitate* la nivelul macroscopic. În ciuda simetriei spaţiale şi temporale puternice a celor mai multe legi ale naturii, fenomenele macroscopice manifestă simetrie numai în măsura în care condiţiile iniţiale ale producerii lor sînt şi ele simetrice. În această ordine de idei, cum se explică simetria puternică



https://biblioteca-digitala.ro

românia la bienala de la veneţia, 1938 (II)

ruxandra juvara minea

Cum arătam în articolul nostru precedent (Arta nr. 11/1989), selecţia românească pentru cea de-a XXI-a ediţie a Bienalei (1924) îi inclusese pe pictorii Gheorghe Petraşcu, Ştefan Popescu, Eustaţiu Stoenescu şi Ion Theodorescu-Sion şi pe sculptorii Ion Jalea, Corneliu Medrea şi Oscar Han. În vederea completării imaginii de ansamblu a expoziţiei inaugurate în recent achiziţionatul pavilion al României, revenim în continuare, detaliat, asupra contribuţiei fiecăruia dintre cei prezenţi *.

Printre pînzele expuse de Petraşcu se aflau cîteva din realizările sale de căpetenie: compoziţii cu personaje situate în interior ori pe malul mării (*Femeie pe divan*, *Convalescenţa*, *Interior şi nud*, *Interior de atelier cu nud*, *Pe plajă* ş.a.), cîteva naturi moarte şi flori, cîteva dintre peisajele sale din ţară ori de peste hotare (*Moara veche*, *Marină*, *Case la Silistra*, *Biserică italiană* etc.), pe lîngă pictură, personala artistului incluzînd şi cele 4 desene acuarelate din sala lui Theodorescu-Sion.

Pictura sa — scria prof. N. Iorga în prefaţa inclusă în catalogul general al Bienalei — se situează în directa filiaţie a tradiţiei marelui înaintaş Ion Andreescu, care avusese, spre deosebire de confratele său, liricul Grigorescu, « noţiunea exactă a satului . . . însingurat . . . o imagine sumbră şi tristă». Resimţind acelaşi impuls al « viziunii autentice a mediului », Petraşcu e fascinat de aceeaşi « existenţă monotonă fără orizont a săracilor », pe care o caută atît în Bretania cît şi după reîntoarcerea în ţară, pictînd cu o « energică autenticitate » casele şi morile simple ţărăneşti, bordeie şi schituri, periferii mizere. La Veneţia temperamentul său meditativ este atras de « singuraticul *rio* », în timp ce acasă marea românească i se înfăţişează « uriaşă şi tristă ». Şi în portrete, Petraşcu îi apărea lui N. Iorga « veridic şi aspru »; neinteresat de psihologie, pictorul căuta să surprindă mai curînd « poezia ascunsă în fiecare fiinţă omenească ». Intuind propensiunea artistului către durere, extrapolînd-o, Iorga o regăsea constant, dincolo de aparenţe, în naturi moarte şi peisaje, supuse deopotrivă, prin transfer afectiv, aceleiaşi proprii şi inconfundabile note grave — « florile sale nu zîmbesc, cum nici plajele sale nu scînteiază » — iar cînd, în anii mai tîrzii, pictorul recurge frecvent la aceeaşi temă de inspiraţie, el « *se închide* (s.n.) în interioarele sale din care soarele a fost izgonit ». Interesantă se dovedeşte comparaţia între acest punct de vedere, exclusiv sensibil la componenta dramatică a picturii lui Petraşcu, componentă amplificată cu ajutorul sugestiilor poetice trădînd apetenţele literare ale istoricului [1], şi remarcile lui G. Oprescu pe marginea aceloraşi picturi. Gustul sigur al criticului, priceperea sa erudită, perceptibilă mai mult în subtilitatea notaţiei intuitive decît în vigoarea unei analize aprofundate şi sistematice, se opriseră cu precădere la aspectele de meşteşug, subliniind « preţiozitatea » picturii lui Petraşcu (« materia preţioasă şi rară obţinută printr-una din execuţiile cele mai originale şi mai complexe din expoziţie »), rafinamentul şi puterea de sugestie a acestei picturi, vizibile în suita interioarelor înfăţişate « cu lumina lor aurie, justă şi plină de farmec », în « suculentele » naturi moarte [2].

Pentru a susţine, la rîndul său, inevitabila raportare a pînzelor sale la cele imediat învecinate ale lui Petraşcu, Ştefan Popescu adusese la Veneţia o selecţie de peisaje, alese dintre cele mai apreciate reuşite ale sale, ilustrîndu-i atît drumurile prin ţară cît şi peregrinările prin Orient ori aiurea: *Pe malurile Dunării*, *În Delta Dunării*, *Sat în Transilvania*, *La Balcic*, *Marină*, *Iarnă*, *Plopi*, *Oraş algerian*, *Marrakech*, *La Brussa*, *La Constantine*, *Grădină de măslini*, *Casă provensală* etc. Le alăturase, cu modestie, doar un singur colţ de interior (*Soba*), două compoziţii cu flori, o compoziţie cu tematică industrială (*Fierăria*) şi cîteva desene. Reeditînd observaţiile elogioase făcute cu prilejul expoziţiei din decembrie 1937 — ianuarie 1938 a asociaţiei « Arta » [3], G. Oprescu vedea în pictura lui Şt. Popescu « o altă latură esenţială a şcoalei noastre ». Expresie a unui sentiment « evident liric », aceasta se înfăţişa « calmă şi senină », în compoziţii « echilibrate », în care motivul ales, prins « cu un talent rar », întotdeauna « just », prezenta fie « aspectele eterne ale ţării », fie « tot atît de reuşite » scene din Orient [4]. Criticul remarca şi un panou cu flori roşii, cu nuanţe îmbinate într-o armonie « răsunătoare şi caldă », precum şi desenele « de o simplicitate clasică, hotărîte şi vii ».

Nu la fel de sigură, de superlativă în consideraţii, prefaţa lui N. Iorga din catalog releva natura optimistă a pictorului, firea « sprinţară » întotdeauna în căutare de « lucruri noi, trăsături sufleteşti neaşteptate, peisaje inedite ». Mînat de curiozitate să descopere mereu alte ţinuturi necunoscute, trecutul propriu-zis « nu-i stîrneşte nici un interes ». Deşi nu socoteşte că pictura ar putea servi la « investigarea adîncurilor omului » (rivalizînd cu literatura), artistul nu e, totuşi, niciodată artificial, întrucît inteligenţa îi ajută să poată înţelege totul, să anime obiectele, să răspundă la orice sugerare oferită de ele şi, în ultimă instanţă, să devină « unul din cei mai buni artişti ai ţării sale ». Fără să vibreze, însă, în mod deosebit la pictura lui Şt. Popescu, cu toate că îi recunoştea unele merite de netăgăduit, în succinta prezentare ce o consacrase tot atunci înaintaşilor — cu prilejul includerii unor lucrări de Grigorescu şi de Andreescu în « Expoziţia internaţională a peisajului secolului al XIX-lea » — N. Iorga [5] îl pomenea din nou pe artist, numindu-l « mult sîcîitorul valah », reproşîndu-i, indirect, o superficialitate « balcanică » prin care se apropia mai curînd de « sentimentalul Kimon Loghi » decît de un artist « discret şi potrivnic oricărei artificialităţi », cum fusese Luchian. Şi totuşi, e posibil ca peisajul, ce ştim că i-a fost achiziţionat de statul italian, să fi fost ales tocmai pentru poezia delicată, abia atinsă de melancolie, pentru atmosfera paşnică, contemplativă, caracteristică peisajelor sale din ţară; în frumosul album pe care însuşi Ştefan Popescu şi-l va întocmi ulterior, aflăm în colecţiile italieneşti două lucrări — *La Piatra Neamţ*, nereprodusă, şi o remarcabilă pictură intitulată *Iaz* — ce ar fi putut figura în expoziţie sub alte titluri [6].

Alături de Petraşcu şi Şt. Popescu, în compartimentul lui Eustaţiu Stoenescu nu lipseau, de bună seamă, portretele — deşi, cum va spune Oprescu, « cu o cochetărie explicabilă », pictorul nu voise să apară la Veneţia doar cu lucrări de felul celor care-i statorniciseră renumele internaţional, asociindu-le şi cîteva dintre compoziţiile, naturile moarte şi florile sale cele mai apreciate. Astfel, printre cele şase portrete preferate de pictor figurau cunoscutul portret al *pictorului Şt. Popescu* şi cîteva din reuşitele recente: cel al *principelui Constantin Brâncoveanu* şi cel al *contelui de Forest d'Yvonne*, caracteristice pentru acea *smartness* a atitudinii aristocratic dezinvolte [7], dar şi pentru acuitatea cu care artistul ştia să surprindă fizionomia oamenilor în vîrstă, precum şi portretul *arhitectei Henriette Delavrancea Gibory*, piesă de rezistenţă pentru exemplificarea faimoaselor sale game de griuri albăstrui argintate.

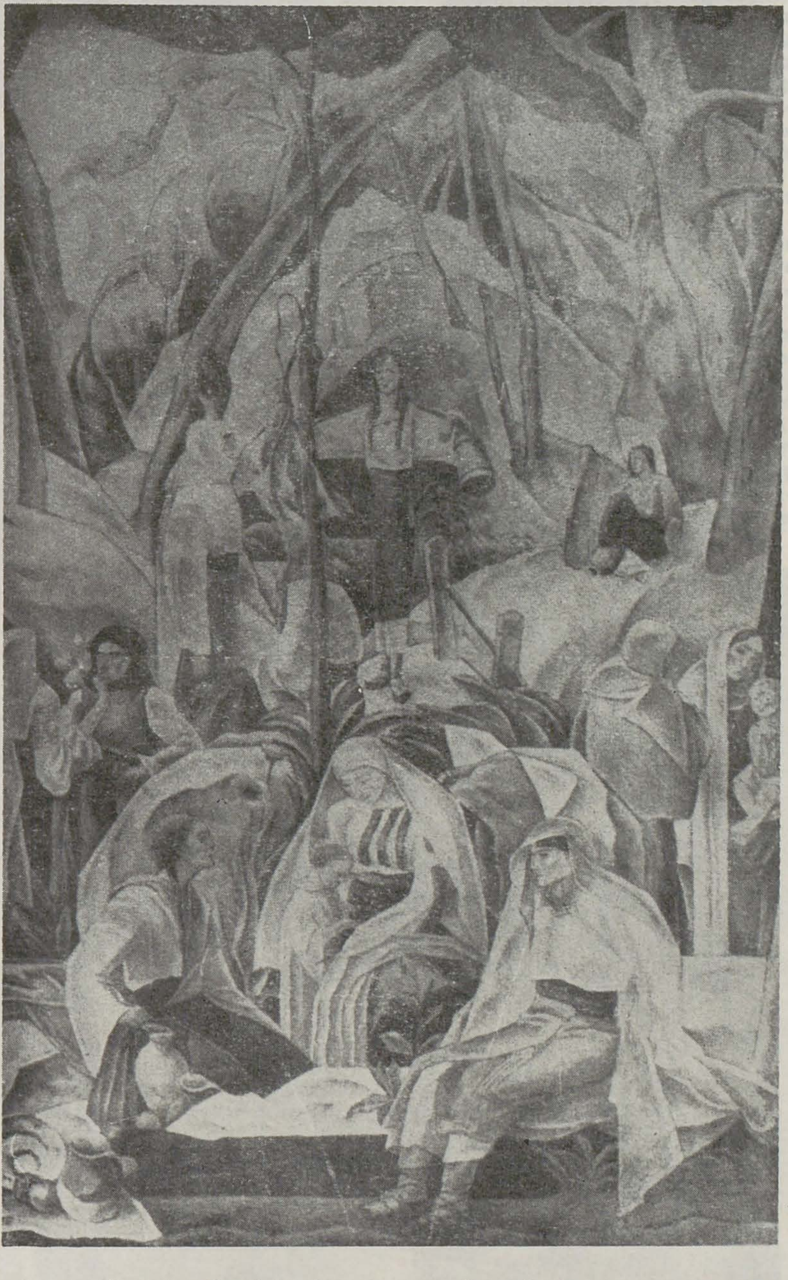
Socotindu-l « mai degrabă portretist », şi Nicolae Iorga insistase numai asupra portretelor « pline de nobleţe şi intelectualitate », în care artistul se arăta « preocupat să descopere esenţa sentimentului în fizionomie ». Galeria aceasta de « personalităţi şi de clase orăşeneşti » era un « însoţitor necesar al istoriei scrise », înlesnind posterităţii să cunoască epoca. S-ar părea, totuşi, că « inconfundabilele » portrete ale lui Stoenescu — salutate în general, atît în ţară cît şi în Franţa ori în America, cu superlative demne de invidiat [8] — n-au fost unanim gratificate « acasă » cu aceeaşi preţuire. Un critic cu mult aplomb cum era H. Blazian, în cronica expoziţiei din 1931 a pictorului de curînd reîntors, încărcat de lauri, după succesele repurtate în Statele Unite — nega orice fel de valoare acestor efigii pe care le considera cu consecvenţă mediocre, « lipsite de caracter », realizate într-o « tehnică diletantă », reproşînd artistului « ignorarea de neiertat a unor reguli elementare de meşteşug » şi o « cromatică uniformă », defecte care în sala luminoasă de la « Universul » nu puteau fi ascunse [9].

Tot portretele vor fi însă comentate, înainte de toate, şi la Veneţia. Venerabilul critic cu opinii inflexibile şi gusturi tradiţionaliste, Ugo Ojetti, le calificase drept « cele mai vii şi mai calde din Bienala aceasta » şi, deşi nu denotau totdeauna aceeaşi « adîncime de observaţie », se întreba « cîţi sînt oare azi în Europa portretişti în stare să dea dovadă de atîta ştiinţă » [10]. La rîndul său, G. Oprescu, fidel admirator al picturii sale, concluziona că, exceptîndu-l pe belgianul Opsomer, nici un alt portretist din Bienală nu-i putea fi comparat, şi cu atît mai puţin Zuloaga, aflat în declin [11].

Cît priveşte ansamblul celorlalte lucări ale lui Stoenescu, se aflau, printre altele, *Fetiţă înaintea oglinzii* (cu ceaşcă albastră), *Copil la masă* — reluînd subiectul *Dejunului copilului*, achiziţionat la Bienala din 1924 pentru Muzeul din Triest — două *Nuduri*, *Natură moartă* (cu lampa albastră), *Găină neagră*, *Flori albe* etc., teme predilecte ale artistului, îndreptăţind frecventele referinţe la pictura lui Whistler, prin cromatica în tonalităţi minore, iscusit susţinute de acutele cîte unui accent intens colorat, de cîte o expresivă pată de negru *(Găină neagră*, etichetată drept « magistrală », prin « armonia de negru, de brun şi de argint » /Oprescu/, numărîndu-se

p. 18
ION JALEA, Sfîntul Pantelimon (bronz)
OSCAR HAN, Elegie (bronz)
CORNELIU MEDREA, Femeie bătrînă (bronz)

p. 19
ION THEODORESCU SION, În pădure (Şipotul)
p. 20
EUSTAŢIU STOENESCU, Nud



printre achiziţiile Bienalei), dar şi limitele de nedepăşit ale manierei sale — neglijenţele abil prezentate drept savant *non finito*, suportul constructiv adeseori confuz.

În sfîrşit, în sala lui Theodorescu-Sion, cele cîteva lucrări selecţionate spre a-l reprezenta pe artist la Veneţia marcau principalele etape ale evoluţiei sale: astfel, compoziţiile cu personaje — *Pe malul apei*, o lucrare mai veche vădind în mod desluşit amprenta lui Cézanne, *Contrast*, o compoziţie cu două personaje, interesantă pentru o fază intermediară, decorativ expresionistă, şi *În pădure (Şipotul)*, mărturie a deplinei maturităţi stilistice. Li se adăugau *Portretul D-nei I. T. S.* (soţia sa), lucrare recentă tratată într-o viziune realistă, picturală, bazată pe modulări delicate, două compoziţii cu flori *(Preludiu cromatic* şi *Flori şi fructe)*, cam din aceeaşi perioadă, plus cîteva schiţe şi o acuarelă, care completau piesele de grafică ale lui Petraşcu şi Şt. Popescu, incluse în sala sa.

Judecînd după faptul că nici una dintre lucrări n-a fost cumpărată, s-ar părea că pictura sa n-a convins, deşi, tocmai atunci, o compoziţie laborioasă cum era *Şipotul* — reprezentativă pentru amplele desfăşurări cu pretenţii simbolice ale lui Theodorescu-Sion, construite programatic pe baza unor scheme « clasice », printr-o riguros echilibrată eşalonare « monumentală » a planurilor şi volumelor pe axe verticale şi orizontale, reprezentativă mai ales pentru subiectele sale « româneşti » cu figuri nobil idealizate de ţărani « scenografic » risipite pe munţi — corespundea întru totul dezideratelor naţionaliste ale momentului [12], artistul fiind socotit tocmai, la noi în ţară, în baza numeroaselor comentarii elogioase care de-a lungul timpului îi însoţiseră expoziţiile, printre cei mai de seamă promotori ai « specificului naţional » (Theodorescu-Sion a primit, de altfel, în 1937, Premiul naţional de pictură, reînfiinţat tot atunci).

Şi N. Iorga evidenţia în prefaţa sa « originalitatea răspicată » a artistului, acesta iubind — şi prin natura temperamentului său, în esenţă « tragic » — contrastele », « opoziţiile », dramatica încleştare a conflictului din « perspectivele sale simplificate », care amintesc de cele ale lui Puvis de Chavannes, din dinamismul ce animă mulţimile îngrămădite în jurul fîntînilor, din « conflictul lăuntric » imprimat chipurilor de ţărani, conflict extrapolat pînă şi în arborii — cu trunchiuri şi ramuri care se agită « ca nişte artere aţîtate de durere » — din fundalurile pînzelor sale, izbucnind astfel, în cele din urmă, « măreţul elan către ideal ».

Deşi ne lipsesc — pentru a putea efectiv judeca impresiile produse de expoziţia românească — abundentele cronici apărute în presa şi revistele străine cu ocazia Bienalei, pare evident că sculptura s-a bucurat de mai puţină atenţie decît pictura; chiar şi în cronica lui G. Oprescu piesele sînt abia semnalate. Fuseseră, cu toate acestea, anume alese spre a ilustra diversitatea preocupărilor sculptorilor români — cei mai prestigioşi ai generaţiilor mature (I. Jalea şi C. Medrea aflaţi în pragul celor 50 de ani, O. Han puţin mai tînăr) — preocupări îndreptate atît către compoziţia monumentală cît şi spre portret sau relief.

Prezentate toate în material definitiv, domină autoritar bronzul — compoziţiile *Disperare*, *Elegie* şi *Nud*, busturile *prof. N. Iorga* şi al *poetului M. Eminescu* ale lui Oscar Han, *Cap de bătrîn*, *Sfîntul Pantelimon* ori compoziţiile *Arcaş (odihnindu-se)* şi *Tors* ale lui Ion Jalea, *Mamă cu copil*, bustul scriitorului *Barbu Delavrancea* şi două basoreliefuri (flancînd intrarea în pavilion) [18] ale lui Cornel Medrea. O singură lucrare în piatră — *Victorie* (marmură) — a lui Ion Jalea împlinea ansamblul, scutit astfel de riscul unei eventuale monotonii, stimulînd totodată dialogul formelor plastice, marcate fiecare de amprenta unei personalităţi certe, bine diferenţiate, în perimetrul unui realism sobru, viguros şi expresiv, înnobilat prin forţa de sugestie a detaliilor de factură, subordonate totdeauna unui întreg deplin coerent.

În textul prezentării din catalog, Nicolae Iorga sublinia că Han cultivă « hieraticul, măreţul, tipul reprezentativ », în timp ce Ion Jalea, din punct de vedere plastic, revine în formele sale « la un clasicism sever », vădind în acelaşi timp, în tematică, influenţa noilor orientări romantice, iar Medrea, individual mai ales în portrete, se distinge şi prin concentrarea cu care se apleacă asupra interpretării legendelor româneşti, exprimîndu-le cu o « nemaiîntîlnită energie ».

În sfîrşit, se cere menţionată, spre a întregi imaginea participării româneşti la Bienala a XXI-a din 1938, şi contribuţia pe care o adusese ţara noastră la ampla « Expoziţie a peisajului secolului XIX » care, continuînd-o pe cea dedicată portretului în Novecento, din ediţia trecută, avea — după cum evidenţia Antonio Maraini, în prefaţa manifestării din catalogul general — semnificaţia « unui omagiu adus tuturor naţiunilor care, de multe decenii deja, iau parte la Bienală cu intenţii de o admirabilă cordialitate » [14]. Printre ilustrele nume reunite cu acel prilej — 280 de lucrări acoperind o arie largă, de la precursori (Goya, Magnasco, Gainsborough ş.a.) la deschizătorii de drumuri noi (Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Signac etc.) — figurau şi românii Nicolae Grigorescu şi Ion Andreescu, primul cu trei lucrări — *Peisaje de la Fontainebleau* din perioada primilor ani

https://biblioteca-digitala.ro

petrecuți în Franța, *Doi copii pe cîmp* vădind tangențele pictorului cu impresionismul, și *Apus*, o lucrare tîrzie, din așa-numita « perioadă albă », iar cel de al doilea cu *Case de țărani* — « de un sentiment grav, magistral tratate . . . într-o atmosferă albăstruie și umedă », cum nota Oprescu, accentuînd că aceste lucrări puteau dovedi importanța artiștilor noștri, « chiar comparați cu cei mai mari dintre contemporani ».

În rest, Bienala oferise în ediția aceasta, în pofida presiunilor fasciste care marcaseră cîteva expoziții colective — « Expoziția concursurilor », « Expoziția futurismului italian, aeropicturi futuriste din Africa și Spania » (ilustrînd « orgoliul italian întineritor, innovator și accelerator ») — și cîteva retrospective, printre care « Expoziția Auguste Renoir », apoi o expoziție personală mai cuprinzătoare — Guido Cadorin și o « Expoziție (de grup) a artiștilor italieni rezidenți în străinătate » (14 artiști, cu 20 de lucrări). Cît privește participarea italienilor, aceasta se rezumase la artiștii invitați: printre alții, la pictură — futuristul Gino Severini, metafizicul Carlo Carra, « Novecentistul » Felice Casorati; la sculptură — Giacomo Manzu și Marino Marini. Cît despre Marile Premii instituite atunci (vor fi atribuite cu regularitate conform cursului periodic al Bienalei pînă în 1968 inclusiv) — în afara lui Zuloaga — apreciat pentru portretele de *torreros* și *majas* (îmbrăcate și dezbrăcate) — ele vor fi acordate lui Felice Casorati (Italia), tot pentru pictură, lui Herman Hubacher (Elveția) și lui Venanzo Crocetti (Italia) pentru sculptură, lui Hughes Stanton Blair (Anglia) și lui Mario Delitala (Italia) pentru gravură. Totodată, încă din timpul expoziției, perenitatea Bienalei a fost definitiv consfințită prin Decretul-Lege din 21 iulie 1938, publicat în 6 octombrie, care prevedea autorizarea « cu regulă permanentă » a tuturor manifestărilor fixate de Bienală — a expoziției internaționale de artă figurativă (bienală), a festivalului internațional de artă cinematografică (anual) și a manifestărilor de artă dramatică și muzicală (fără precizare) — precum și a expozițiilor de artă italiană în străinătate [15].

În țară, ecourile celebrei întîlniri artistice internaționale se estompează în febra evenimentelor politice. Cu toate acestea, România își va consolida bunul renume cîștigat, ocupîndu-și în continuare pavilionul în cadrul următoarelor două Bienale, organizate totuși și în condițiile echilibrului precar abia păstrat în împrejurările războiului.

NOTE

* Pentru lucrările generale referitoare la Bienală, precum și pentru articolele deja amintite, vezi notele la partea I.

[1] Comentariul lui N. Iorga regăsea, în esență, pertinenta analiză făcută de Busuioceanu cu prilejul participării artei românești la Expoziția internațională de la Bruxelles (1935), unde spre deosebire de pictura lui Pallady, față de care se contura « antitetic », cea a lui Petrașcu se înfățișa densă și concentrată, bazată pe « sonorități grave » — viziunea « întoarsă asupra lucrurilor în sine », specifică pictorului atent la tot ceea ce este « sensibil dar *ascuns* » (s.n.), la « tot ce face vibrația interioară și nebănuită a acestei lumi în aparență puțin schimbătoare, dar atît de vie și complexă în realitate », invitînd privitorul la « concentrare și reflexie ». Vezi: Alexandru Busuioceanu, *G. Petrașcu* în rev. « Gândirea », Cluj, an XV, nr. 5, mai 1936, p. 260; inclus în Al. Busuioceanu, *Scrieri despre artă*, București, 1980, p. 149—150.

[2] G. Oprescu, *Bienala*, în *Doi ani de critică artistică. Note și impresii*, București, 1939, p. 110—116.

[3] Vezi: George Oprescu, *Asociația « Arta » la sala Dalles*, în rev. « Viața Românească » (ianuarie 1938), inclus în G. Oprescu, *op. cit.*, p. 58—64.

[4] G. Oprescu, *art. cit.*, nota 2.

[5] Nicolae Iorga, *Arta românească la Bienala din Veneția*, în *La Romania alla Biennale di Venezia*, Vălenii de Munte, 1938, p. III—VI (Versiunea românească a textului în traducerea lui D. Țepeneag, publicată în N. Iorga, *Scrieri despre artă*, București, 1968, p. 287—292.

[6] Vezi: Ștefan Popescu, *Album*, Atelierele Marvan, București, 1947, pl. XXXIII și nr. 11.

[7] Observația îi aparține cronicarului de la revista « New York American » (9 martie 1930), apud G. Oprescu, *Stoenescu*, București, 1946, p. 69.

[8] Ne amintim că în 1924, și tot la Bienala din Veneția, *portretul Ameliei Kienst* fusese remarcat nu numai de « toți criticii » dar și de regele Italiei însuși. Cf. I. D. Ștefănescu, *Arta românească la Expoziția internațională din Veneția*, aprilie—noiembrie 1924, în rev. « Adevărul literar și artistic », an V, nr. 194, 24 aug. 1924, p. 1—2.

[9] Cf.: H. Blazian, *Plastica* 1931, București 1932, p. 45 și 68—71.

[10] Articolul lui Ugo Ojetti apăruse în « Corriere della Sera » din 24 sept. 1938; apud G. Oprescu, *op. cit.*, p. 95.

[11] Vezi: G. Oprescu, *art. cit.*, nota 2; oricum de mult timp apreciat de public și de critică, spaniolul Ignacio Zuloaga, autor al unor compoziții anecdotice și baroce, abundente în detalii tratate aproape naturalist — o pictură hrănită din cea a lui Goya, atît din punct de vedere tematic cît și în paleta abundent încărcată de negru, ceea ce îl și determină pe G. Oprescu să-i compare portretele cu cele ale pictorului român — avea să cîștige unul dintre Marile Premii ale Bienalei — premii instituite în ediția din anul acela.

[12] Vezi: Dr. Wilhelm Rüdiger, *XXI. Biennale, Venedig*. 1938, în rev. « Die Kunst », München 1938, p. 328 și urm. Iată cum debuta respectiva relatare: « Trecînd prin pavilioanele celor 18 națiuni participante, vizitatorul nutrește speranța și dorința să regăsească în interiorul fiecăruia țara și respectiv poporul al cărui nume îl citește în litere mari la intrare — țară și popor despre care are eventual în mintea sa o *oarecare* reprezentare — și să le *recunoască* oglindite în înseși *operele de artă expuse*. Se caută *naționalul* cu speranța că aceasta să reiasă *cu maximă claritate* din aspectele cele mai *specifice* ale artei fiecărui popor, spre a putea desprinde *punctul de plecare* (originar) al artei proprii acestuia (« den *Standort* der eignen Kunst » . . .) și astfel de a-l putea cuprinde și cerceta în mod obiectiv. *Naționalul* este permanent, *unicul reazăm durabil*, unicul factor care contează în lăuntrul surprinzător de uniformei, stilistic estetizantei, convenționalei arte europene. Totuși voința de a se elibera (tocmai prin « specificul național ») de această *artă convențională* (von dieser Verabredungskunst sich frei zu machen) se face simțită la aproape toate națiunile ». (s.n.)

[13] E vorba, probabil, de *Dragoș Vodă și zimbrul* și de *Leda cu lebăda*, reproduse în catalogul României.

[14] Vezi: *XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*. Catalogo, 1938.

[15] Cf.: Romolo Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, Venezia, 1962, (Appendice).

https://biblioteca-digitala.ro

dimitrie ghiață — simplitatea rafinată a stilului

marina preutu

« La pictorul D. Ghiață vremea s-a oprit undeva. Chiar oamenii care stau în grupuri au nemișcarea gravă a copacilor sau a munților din jur. Și important e că deși sînt găsiți ocazional de pictor, ei rămîn niște prezențe de totdeauna. În ei trăiesc toți cei dinaintea lor, cei de azi și cei ce vor veni, la fel de impasibili. Lumina ce se cerne peste ei este și ea la fel, a unei ore indecise. Totul e pictat cu o paletă rafinată pe forme de o mare robustețe statuară. O fi învățat undeva, o fi învățat lucrînd, gîndind ca un pictor mare ce este, mă tem însă că secretul îl avea încă de cînd s-a născut și a crescut o dată cu el. » Rostite în 1967 în cadrul solemn al Muzeului de Artă, cu prilejul vernisajului ultimei expoziții retrospective a pictorului, cuvintele maestrului Corneliu Baba rămîn și astăzi la fel de complex evocatoare. Le-am invocat la începutul acestor rînduri pentru că ele cuprind trăsături ușor de recunoscut ale lucrărilor lui Dimitrie Ghiață, prezentate, la sfîrșitul anului trecut, în același spațiu generos al Muzeului de Artă *. Aniversarea a 101 ani de la nașterea pictorului a constituit, atunci, prilejul de a reuni într-o elocventă sinteză multe din cele mai reprezentative lucrări ale sale. Aflate în patrimoniul muzeului bucureștean de artă, în colecțiile muzeelor din Turnu Severin, Craiova, Sibiu, Cluj, Constanța, sau în cunoscute colecții particulare, aceste lucrări, prezentate într-o succesiune cronologică, au contribuit la reconstituirea traiectului decis și original al creației unuia din cei mai importanți pictori afirmați în perioada interbelică. Retrospectiva a pus în valoare faptul că Ghiață a știut să renunțe la fragmentarea pe care-o dau schimbările naturii, acțiunile ei particulare. A știut să traducă aspectele fugitive și individuale ale peisajului, în forme stabile, pentru a-și sustrage pictura cultului purei senzații. De la peisajele cu sonde sau tîrgurile de dimensiuni monumentale ale începutului la micile piese colorate ale ultimelor perioade, este același drum. « Iar tot acest univers se iscă dintr-o artă a culorii cu adevărat excepțională. Cînd am realizat un mic documentar despre pictura noastră—scria Eugen Schileru—am fixat lumina proiectorului asupra uneia din pînzele marelui meșter care e Dimitrie Ghiață. Straturile de culoare erau cristaline ca lacrima. Și se succedau ca straturile unui limpede giuvaer, se transformau în gemă, cum nu se întîmplă decît la cei mai mari meșteri. »

Culoarea inefabilă dar ținînd în același timp de legi bine precizate, la fel de bine cunoscută și îndelung experimentată, este poate unul din cele mai tulburătoare instrumente ale artei lui Ghiață. Ea subliniază nu numai capacitatea sa cu totul deosebită de a se adresa lucrurilor mărunte, obișnuite, umile am spune, dar și calitatea deosebită de a le privi « sub speciae aeternitatis ».

Așa cum s-a cristalizat de-a lungul anilor, arta lui Ghiață face pe deplin posibilă conturarea noțiunii de timp românesc în spațiul unei sensibilități și al unei subiectivități de indiscutabilă originalitate. Căci tot ce pare a păstra mai temeinic sedimentat esența spiritualității românești, lumea cronicilor sau a cîntecelor bătrînești, lumea lui Sadoveanu, Rebreanu sau Arghezi trăiesc cu o neobișnuită acuitate în pînzele lui.

Tîrgurile oltenești pe care le-a pictat mereu de-a lungul anilor, tîrguri cunoscute încă din copilărie, mărturisesc o legătură subiacentă între tradiție și gîndirea originală modernă. Persistența unei civilizații țărănești cu rădăcini adînc înfipte în istoria pămîntului românesc s-a făcut simțită poate fără voia autorului lor. El a reușit să cuprindă în lucrări un întreg specific românesc, să încorporeze firesc însușirile cele mai temeinice ale simțirii unui întreg popor.

Mai ales anii premergători celui de-al doilea război mondial au fost ani deosebit de fertili pentru creația lui D. Ghiață. Sînt ani de lucru intens în zona Hurezului și Băii de Aramă. Îi plăceau aceste regiuni, în care morile lui Tudor Vladimirescu și peisajul din valea Cloșanilor, bisericuța din Tarnița, hora de la Brebina, desfășurată într-un peisaj arid și sterp, stejarii falnici într-un contrast ciudat cu pămîntul roșu de pe muntele Cornet îi ofereau întruchipări de o aspră autenticitate a climatului românesc.

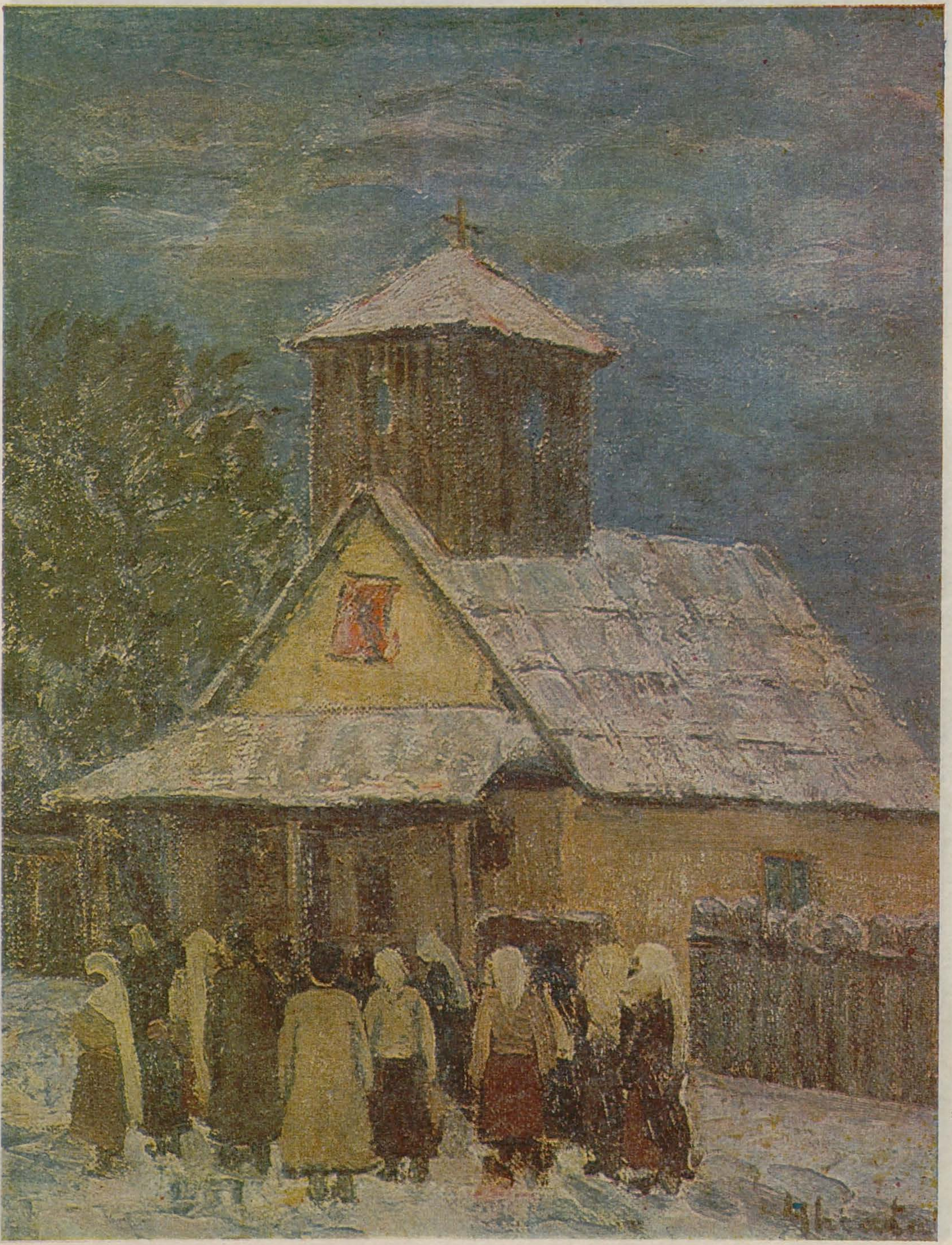
Pictura lui Ghiață din această perioadă se apropie, așa cum pe bună dreptate au remarcat exegezele critice, de realismul lucid al scrierilor lui Liviu Rebreanu, de poezia cotită și greoaie a lui Octavian Goga. Filiația aceasta a putut fi descifrată o dată cu lucrările expuse în spațiul Galeriei Naționale. « L-au atras — așa cum sublinia George Oprescu — acele subiecte în care își găsea expresia atavismul lui de țăran oltean, moștenitor al unor experiențe infinite, saturat de emoțiile pe care le lăsaseră în sufletul strămoșilor și al lui propriu viața de la țară, cu aspectele ei puțin numeroase dar atît de tipice, atît de pline de umanitate. »

Ecourile artei țăranilor, de care pictorul s-a simțit întotdeauna legat, brunul și verdele ceramicii populare și cromatismul scoarțelor oltenești au constituit doar punctul de plecare al unei arte care se dezvăluie, pe de o parte, ca o sinteză a îndelungatei tradiții a picturii românești, iar pe de alta, ca o contribuție a unui temperament de o tulburătoare originalitate.

Ghiață nu a fost un simplu spectator. El a fost un creator în sufletul căruia rosturile lumii au trezit înțelesuri și sentimente legate de vechi virtuți ce-și trag seva din lumea generoasă și totodată săraca a Mehedințiului natal. În această realitate, în cadrele căreia viața se mișcă în aceeași largă și înceată curgere temporală, și-a regăsit personalitatea, firescul, autenticitatea, pe care le moștenise și le purtase în el atîția ani.

S-a scris mult despre prezența sculpturală a țăranilor din cunoscutele « Tîrguri », despre ritmurile lente care-și răspund cu o simetrie francă în compozițiile lui. Aceleași gesturi și atitudini, departe de a fi monotone, vădesc o înțelegere profundă a eternului omenesc. Sînt acele gesturi și atitudini fundamentale, mereu repetabile în împrejurări identice, sugerînd nu efortul fizic și amănuntul de expresie psihică ci gestul ritual, fixat în urma unei îndelungate practici.

Siluetele țăranilor devin elementele unui spațiu conceput omogen, dotate fiind cu o puternică volumetrie. Surprinse în ambianța tîrgurilor, ele



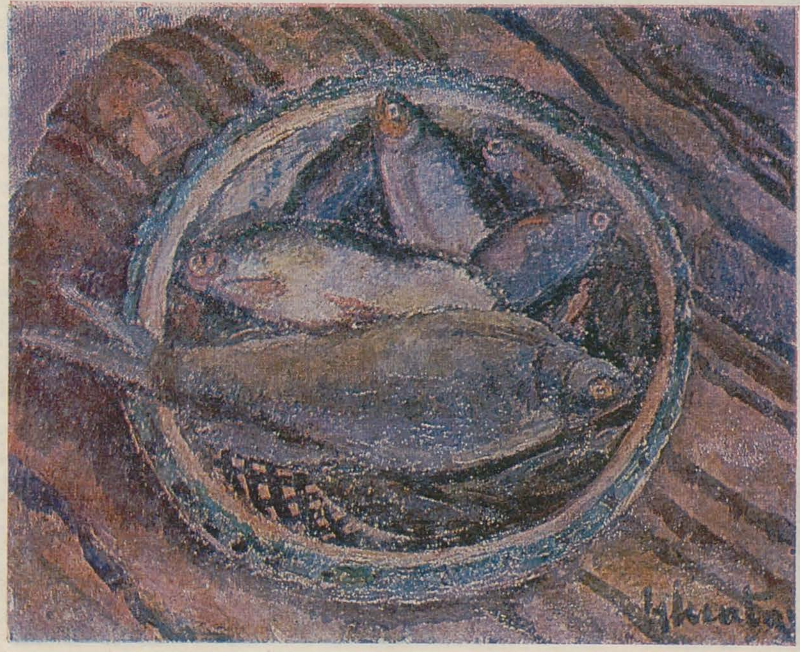
DIMITRIE GHIAȚĂ, *Biserica satului*

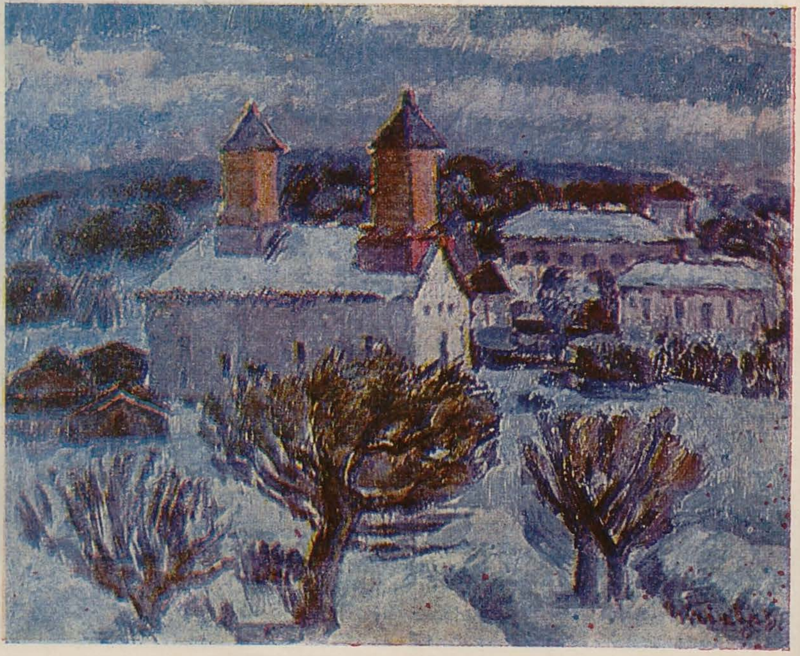
https://biblioteca-digitala.ro

par, și sînt de altfel, imagini sincere și fidele ale celor pe care a avut prilejul să le contemple direct.
Impresia este însă copleșitoare prin autenticitatea grupurilor și mișcarea lor greoaie, anevoioasă. Se află închis în aceste imagini un univers autentic și original, capabil să releve, o dată mai mult, calitățile unei picturi concentrate și severe, izvorîte din conștiința valorilor esențial umane. Senzația de monumentalitate este cea încercată în fața gravității atitudinilor, a liniștitei reculegeri.
Relevînd calitățile liniștii cu care acești țărani îndeplinesc gesturi străbune, Dimitrie Ghiață a știut să capteze formele în linii sumare și sugestive, să circumscrie arhitectural esența materiei poliforme. « Ghiață este unul dintre aceia care te învață mereu, care îți vorbește neîncetat despre firesc, despre marile bucurii simple, despre noblețea și misterul omului, despre virtuțile vorbirii cumpănite și uneori chiar ale tăcerii. Țăranii care apar în cadrul peisajelor sale nu-i pot asemui decît cu personajele lui Piero della Francesca. Căci ermetismul lor de cremene și de tăcere sugerează aceleași nobile virtuți umane. » Cuvintele lui Eugen Schileru atrag atenția asupra unei caracteristici mai generale a picturii românești, și anume interesul pentru aspectele calme, stabile, ale realității. Chiar și florile, atît de ușor perisabile, în interpretarea lui Ghiață sînt parcă proiectate în afară de timp. Florile lui Ghiață se deosebesc de stenica exuberanță a florilor lui Luchian, de asceza și rafinamentul florilor lui Pallady. Ghiață nu le lasă să izbucnească euforic pe pînză, ci dimpotrivă, le aduce încet, le aduce de departe, de undeva dintr-o vechime legendară. În ulcele se adună, egal, trandafirii lipsiți de somptuozitatea ostentativă cu care ne obișnuiseră înaintașii, tufănele și garoafe în game de tonuri potolite, fără stridențe cromatice, dar în mod paradoxal deloc monotone. Modulațiile de alb asociate rozului și verdelui discret reușesc să surprindă irizațiile luminii. Florile lui Ghiață, pentru a folosi cuvintele lui O.W. Cisek, « cresc dintr-o dragoste rară pentru intimitatea caldă a înfățișării lor, dintr-o atmosferă de fericire în singurătate, în izolare ». Dacă o anume simplitate era caracteristică primilor ani de creație, perioadei de început, de o mai mare asprime și severitate a discursului plastic, pe măsura maturizării și mai ales în ultimii ani florile lui Ghiață au devenit mai vitale, mai luminoase.
Pornind de la armonii izvorîte din înfrățirea griurilor cu terra de Sieana arsă, cu verdele și violetul, paleta artistului s-a îmbogățit de-a lungul anilor și a cîștigat rafinamet prin adaosul armoniilor de roșu, prin dialogurile într-un registru de blîndă sonoritate a culorilor complementare, prin culorile potolite și armonizate, în care se tempereazā locvacitatea tonurilor vibrante.
Ghiață spunea adeseori, pentru a-și explica încetineala lucrului, căutările atente, concentrate:
« Trebuie să vezi tabloul de la un capăt la altul, să faci o legătură între personaje și lumină astfel încît ansamblul să fie omogen, să se impună. Culoarea trebuie să nu fie distonantă astfel încît ochiul și sufletul să refuze să le vadă. »
Acționînd în conformitate cu acest principiu enunțat, elimina orice înfrumusețare tehnică, preferînd efectele sintetice, directe, deși îndelung premeditate.
Culoarea gravă, densă, interiorizată, cu inflexiuni bine gîndite, ca și accentul pus pe evidențierea structurii obiectului în lumină stau la baza admirabilelor exemple de arhitectură plastică pe care le-a realizat indiferent de tema propusă.
De altfel, după cum pe bună dreptate s-a remarcat, pictura sa nu depășește ca încadrare metrică anumite dimensiuni. În afara marilor pînze care i-au marcat debutul în pictură, dimensiunile cele mai frecvente ale lucrărilor lui sînt fie 30×40 cm, fie 50×60 de centimetri. Ele au contribuit, în multe din tablourile cu flori sau naturi moarte mai ales, la accentuarea impresiei de concentrată prețiozitate pe care o închid cu atîta sobrietate.
L-am privit adeseori pictînd. Lucra încet, dibuind parcă culoarea, reflectînd îndelung. Încerca să acopere cît mai uniform pînza, lucrînd în mai multe locuri, fără a insista prea mult nicăieri. Lăsa deoparte foarte multe lucrări începute. Le relua apoi și le gîndea din nou, cu ochiul proaspăt, cu infinit de multă răbdare.
Lumea avea pentru el înțelesuri mereu noi. Punîndu-le în valoare, retrospectiva din sălile Muzeului de Artă ilustra o complementaritate benefică între limbajul plastic universal și fondul ireductibil al tradițiilor și sensibilității românești.

DIMITRIE GHIAȚĂ, Tîrg la Horezu

* Strînse în grabă pentru a fi salvate de focul devastator ce a cuprins clădirea muzeului în zilele fierbinți ale Revoluției, lucrările se află acum la adăpost. Cîteva doar au fost străpunse de gloanțele îndreptate ucigaș împotriva vieții și a valorilor sfinte ale neamului românesc.


DIMITRIE GHIAȚĂ, Natură statică cu pește


DIMITRIE GHIAȚĂ, Iarna la Tîrgoviște

https://biblioteca-digitala.ro

mărturisiri și reflecții*

dorina munteanu

Nici un colecționar nu poate rămîne izolat de semenii lui, multumindu-se în mod egoist să trăiască emoția contemplării artistice. Ca orice fericire, ea se cere comunicată, împărtășită, transmisă, chiar celor din imediata apropiere, nu din sentimentul vanității ori al îngîmfării, ce nu poate stîrni decît cel mult invidia, ci din simpla și pura necesitate pe care omul, sociabil prin esența sa, o simte — de a vedea propria sa bucurie încălzind spontan sufletele tuturor celor care îl înconjoară.

Pictorii care m-au impresionat în mod deosebit, la începutul preocupărilor mele de colecționar fără mijloace materiale dar cu ambiții și aspirații devenite aproape obsesii, au fost Ressu și Iser. Primul pentru desenul perfect conturat și, aș spune, dăltuit ca o sculptură, cel de-al doilea pentru fantezia coloritul și îndrăzneala compozițiilor sale, ce-mi aminteau de pictura lui Toulouse-Lautrec.

Îmi amintesc cum am reușit să achiziționez tabloul lui Pallady (Nud de femeie cu carte, într-un interior al cărui decor îl constituie o admirabilă tapiserie cu cocori). Îl văzusem la consignație și mă impresionase în mod deosebit. Era armonia neasemuită de culori, o simfonie de verde pal nuanțat, tapiserie, covor, pernă, în mijlocul cărora, ca o revelație pudică, nudul femeii pe al cărui alb-ocru, sincronizat cu albul perdelei, se proiectează, cu multă gîndire și judicios așezate, umbrele decorului de basm. Femeia, culcată cu nonșalanță, meditează mai mult decît citește, asupra paginii unei cărți deschise. Ea nu este frumoasă în înțelesul madonelor rafaeliene, nu are nici măcar prospețimea tinerelor fete din tablourile lui Grigorescu, figura ei este mai mult angulară, schițată, așa cum sînt toate femeile pictate de Pallady, dar te impresionează prin maiestatea regească, prin puritatea intelectualizată pe care maestrul a știut întotdeauna să o imprime figurilor sale feminine. Cînd am hotărît să-l cumpăr, tabloul nu se mai găsea la consignație. Proprietarul, întîmplător întîlnit în magazin, îl retrăsese, dar văzîndu-mă imobilizată, cu gîndul la tabloul său, mi l-a oferit la un preț aproape derizoriu. Era prin anii 1957—1958, cînd mai nimeni nu cumpăra tablourile lui Pallady, pentru că probabil nu le înțelegeau.

Vizitasem în 1956 ultima expoziție de desene a lui Iser, expoziție care avea loc la parterul clădirii fostului ziar Universul. Am reușit să-l cunosc personal pe pictorul a cărui originalitate de factură universală mă impresionase mult. Desenele, tușurile, acuarelele lui, chiar uleiurile îmi aminteau de Toulouse-Lautrec. Aceeași viziune pătrunzătoare, aceeași spontaneitate care știe să prindă în cîteva linii esențialul unei scene, aceeași viață ce palpită intens în pînzele unuia ca și în ale celuilalt; aș merge pînă la a spune că și coloritul este asemănător, cu singura deosebire că la Toulouse-Lautrec lipsește nuanța de senzualitate, de bucurie de a trăi din plin, pe care o întîlnim la Iser.

În colecția mea am trei tablouri de Ștefan Dimitrescu. Unul reprezintă un peisaj cu o căsuță alăturată zidului unei biserici, mascată aproape de copacul ce acoperă în parte și fațada căsuței cu acoperișul și ferestrele de un roșu închis, aproape maroniu, care contrastează cu albul cu reflexe slabe de gri al fațadei și cu verdele închis, aproape negru al coroanei unui înalt copac, ce o depășește în înălțime. Cerul gri, luminat slab, ca și pămîntul, de un verde cu reflexe maronii, pe care se profilează umbra deschisă a copacului din dreapta casei, pun într-o lumină revelatoare curățenia, puritatea și frumusețea casei țărănești. Totul este perfect armonizat, nici o pată de culoare care să distoneze în ansamblul cromatic gîndit într-o viziune plastică meditativă.

Dacă vorbind de Nicolae Dărăscu criticii l-au numit poetul luminii, nu greșim cu nimic atribuindu-i lui Vasile Popescu titlul bine meritat de poet al culorii. Aceasta, dat fiind emoția artistică pe care o trezesc pînzele lui în sufletul privitorului fermecat de vibrațiile cromaticii de o densitate lipsită de materialitate, care trece de la o adevărată explozie de intensitate, fără violențele fovilor însă, la nuanțarea lirică și orchestrarea calmă a muzicii lui Bach. Posed în colecție un peisaj de Vasile Popescu, văzut dintr-un balcon al unei clădiri înalte, copacii dominînd cu coroanele lor acoperi-

CAMIL RESSU, Țărani la cîmp
ION ȚUCULESCU, Peisaj
THEODOR PALLADY, Femeie în albastru
LUCIA DEM. BĂLĂCESCU, Chira Chiralina

* fragmente dintr-un volum aflat în pregătire pentru tipar

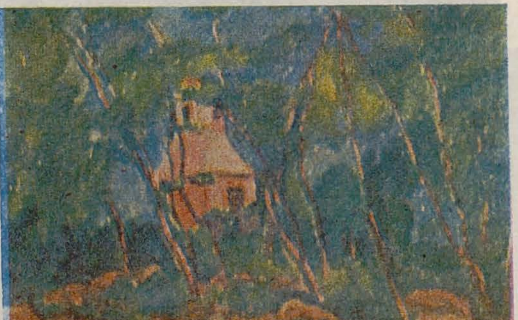
https://biblioteca-digitala.ro

GHEORGHE PETRAŞCU, *Anemone în ulcică de pămînt*

şurile unor case de la care se văd numai coşurile şi ţiglele. Peisajul este maiestuos, iar verdele nuanţat al copacilor, care îmbină tonurile cele mai închise ale celor înalţi şi culorile aproape crude ale celor mărunţi, concertează perfect cu albastrul senin al cerului, cu ocrul brăzdat de cafeniu al acoperişurilor, cu roşul discret al unei case văzute în perspectivă şi cu violetul crud prin care artistul a vrut să înnobileze atmosfera de feerie strălucitoare ce se desprinde din întreg ansamblul cromatic.

Într-un tîrziu am reuşit să introduc în colecţie şi un vas cu anemone mov de Petraşcu. Fondul tabloului este aproape negru; pe el se proiectează, într-o lumină difuză, anemonele mov cu frunzele lor verzi. Cărămiziul închis al ulcelei scoate în relief albul cretos al şervetului cu reflexe maronii şi griuri, care marchează umbra, iar verzuiul mesei dialoghează cu verdele natural al frunzelor. Pasta lucrată cu cuţitul e suculentă şi bogată. Compoziţia este perfect echilibrată şi bine gîndită, deşi pensulaţia nervoasă dă uneori impresia spontaneităţii şi a improvizaţiei.

Posed şi un tîrg de Dimitrie Ghiaţă, unul din acele minunate tîrguri care i-au creat o reputaţie nedezminţită şi care a fost punctul de atracţie al expoziţiei retrospective selective organizate de artist la sala Apollo, în anul 1969. Coloritul este extrem de sobru, în nuanţe maronii şi verzui, luminate



VASILE POPESCU, *Căsuţa din pădure*

de albul cămăşilor şi al maramelor purtate de femeile care ocupă centrul tabloului. Desenul este puternic, viguros, trasat cu o pensulaţie densă, pentru a sublinia volumele corpurilor. Am fost fericită cînd maestrul a venit personal la mine acasă, să împrumute tabloul pentru expoziţie.

Am fost pusă odată în situaţia de a alege între o pînză de Steriadi, ce reprezenta un tîrg destul de populat şi bariolat, într-o paletă extrem de bogată, şi un peisaj din Franţa al aceluiaşi pictor, cu un ţărm pe care sînt aşezate cîteva căsuţe. În afara tonului bleu predominant al cerului şi al porţiunii de mare lină, domină roşul şi cărămiziul, punctate de ocrul sau de gălbuiul verzui al zidurilor, ca şi de verdele celor doi-trei copaci ce întregesc peisajul. Lucrarea impresionează prin lirismul ei seducător, amintind de coloritul strălucitor şi de precizia de tuşă ale unui Monet sau Sisley. Nu am stat la îndoială şi am preferat acest peisaj.

Nu pot vorbi despre Lucian Grigorescu, acest mare magician al culorii — poate cel mai original dintre trubadurii frumuseţilor naturii, pe care a exaltat-o ca nimeni altul — fără a sublinia cromatica sa poetică, de un extrem rafinament şi de o materialitate senzuală, efuziunea sa dionisiacă, spontaneitatea unei sensibilităţi deosebite, ca şi o intuiţie de muzician şi de poet şi logica savantă a construcţiei unei compoziţii perfect echilibrate, fie că este vorba de un peisaj sau de o natură statică.

IOSIF ISER, *Cazinoul din Constanţa*

Am două pînze ale acestui pictor, între care un peisaj citadin tratat într-o cromatică bogată, ca un mozaic multicolor în care culorile te transpun într-o lume plină de vrajă.

Mi s-a oferit odată prilejul de a face un schimb, pentru a obţine un tablou de Ţuculescu. Este vorba de un peisaj din Mangalia din perioada 1946—1947, cînd înclinaţia pictorului spre simboluri, mituri, legende se făcea din ce în ce mai mult simţită. Aceste elemente îşi fac apariţia în flăcările roşii ce ies din coşul unei case redate în perspectivă, ca şi în ochii care se ivesc în mijlocul peisajului, scrutînd parcă atmosfera de mister. Cromatica puternic contrastantă de movuri, albastru ultramarin, verzui închise, punctate de roşu, conferă tabloului un caracter dramatic tulburător.

Dintre pictoriţele noastre, cel mai mult o apreciez pe Lucia Dem. Bălăcescu — pentru fantezia subtilă a compoziţiilor sale, pentru imaginaţia plină de vervă, transformînd realitatea în sensul visului, pentru ingenuitatea voită a plăsmuirilor sale, pentru umorul maliţios şi, în sfîrşit, pentru concertarea unui cromatism care te subjugă.

S-a spus că spectacolul pe care îl oferă frumuseţea unei opere de artă îl face pe om mai bun, îl înnobilează, îi măreşte capacitatea de înţelegere, ca şi pe aceea de a iubi.

https://biblioteca-digitala.ro

abstractizare stimulată*

liviu iliescu

LIVIU ILIESCU,
Studiu pentru sinteza unei confruntări (pictură bioptică)

Schema în care artistul ocupă poziția de sursă care emite prin opera sa către subiecții receptori a condus la încercările de a aplica în artă teoria transmiterii informației. Din acestea voi reține unele aspecte calitative, legate de noțiuni ca informație, entropie, redundanță etc., și nu mijloace cantitative, cum ar fi cele propuse de Max Bense sau Siegfried Maser, care își au o valabilitate relativă chiar cînd sînt circumscrise de teoria informațională a proceselor estetice.

Dat fiind că în artele plastice transmiterea mesajului se face plecînd de la structuri psihice mai profunde și ajunge în structuri similare pe canale de afectivitate, gîndirea coexistînd în secundar, apar ca necesare unele ajustări și nuanțări în definițiile cu care operează informatica. Analogia se soldează cu cîștiguri care rezultă din folosirea unor scheme deja elaborate, dar adaptarea trebuie să se facă cu prudență, cu transpunerea în primul rînd a aspectelor calitative, derogînd de la rigurozitatea definițiilor, urmărind însă esențele aplicabile în artele plastice. Astfel, ar trebui operată o deplasare către artistic a conținutului noțiunii de informație care, după cum se știe, în informatică este ceea ce se obține într-o împrejurare, prin sesizarea producerii unui eveniment pentru care se poate stabili o *măsură obiectivă*, dintr-un șir de evenimente posibile.

Deși este dificil de a schimba cursul unor interpretări, sau cel puțin nuanța unor definiții, cînd deja s-au expus de către forțe investigatorii puternice teorii despre aplicarea modalităților informaticii în artă, voi încerca totuși să prezint unele puncte de vedere reieșite din experimentele bioptice. În locul informației propun să fie introdusă denumirea de stimul (artistic), iar în cazul artelor plastice, de stimul plastic, ca o apariție în structura psihică a artistului, care apoi se materializează în opera sa printr-o asociere de semne susceptibile să declanșeze la subiectul receptor o stare emoțională, deci semne care au sens în principal pe « canalul » afectivității.

O altă noțiune care a fost transpusă în estetica informațională este entropia, care a apărut mai întîi în termodinamică, ca o mărime de stare cu care se măsoară deprecierea căldurii, apoi tot în fizică, printr-o analiză statistică, Ludwig Boltzmann a definit-o legată de o formulă prin care a ajuns la concluzia că această mărime exprimă starea de dezordine a unui sistem. Prin analogie, denumirea de entropie a fost transferată în informatică de Claude Shannon, care a găsit aceeași formulă pentru a exprima gradul de nedeterminare (incertitudine) în împrejurarea unui șir de evenimente cu probabilități diferite de apariție. S-a mai definit entropia ca o măsură a informațiilor necesare pentru reducerea stării de nedeterminare, considerînd că este nevoie de un volum de informații pe măsura stării de nedeterminare. Dintre aceste definiții, îmi apare pentru artele plastice mai potrivit exprimată entropia ca fiind starea de incertitudine globală care cuprinde pe artistul ce nu poate exprima ceea ce simte, lucrarea artistică care nu exprimă intenția artistică și pe subiectul receptor căruia nu i s-a transmis mesajul emoțional sau care nu are structura psihică formată pentru a-l recepționa. Astfel apare că relația artist-subiect receptor are la început, față de intenția artistică, o entropie (virtuală) maximă. Incertitudinea față de intenția artistică se reduce prin apariția stimulilor în structura psihică a artistului, stimuli care, transpuși în grupuri de semne plastice, provoacă la recepție stări emoționale. Pentru subiectul receptor, incertitudinea din informatică își schimbă conținutul din « nu știu ce este ceea ce văd » în « ceea ce văd nu mă face să simt ceva deosebit ».

În informatică, raportul dintre volumul informațiilor și starea de incertitudine maximă a unei surse se cheamă redundanță. Acest termen este folosit în general, după cum se știe, și atunci cînd se exprimă ceva cu o abundență inutilă de idei și imagini. În tehnica informaticii, redundanța trebuie sporită pentru a asigura fiabilitatea transmiterii mesajului, mai ales în cazul în care entropia crește datorită perturbațiilor din canalul de comunicare. În artele plastice, evidențierea și creșterea stimulilor de către artist face să scadă entropia, dacă are ca rezultat la recepție provocarea de stări emoționale, dar pe de altă parte și o încărcătură de semne, respectiv o creștere nedozată a redundanței, conduce la o înecare a mesajului. Depărtîndu-se prea puțin de informatică, Max Bense, în secvența sa intitulată « Mică estetică abstractă », a dat o formulă pentru măsura a ceea ce el a numit microestetica, măsură pe care a considerat-o ca fiind egală cu raportul dintre redundanță și entropie.

În artele plastice, de asemenea, trebuie avute în vedere perturbațiile care sînt și aici prezente, dar evident de altă natură decît cele din informatică. În intenția sa, declanșată de starea de inspirație, artistul este perturbat în primul rînd de limitele îndemînării sale, apoi este limitat de mijloacele tehnice; el imaginează forme în spațiu extrapolate pe care pînza le aplatizează, sau forme spațiale care sînt mereu prea grele și îl țin pe pămînt—mijloace uzate care îl perturbă și îi sporesc insatisfacția în efortul developării imaginii sale. Desigur, oricare ar fi mijloacele, artistul nu va putea avea la dispoziție atîta materie cît să poată mobila universul său conceptual. Pe de altă parte, artistul nu este preocupat de perturbațiile care survin la recepție, datorită în principal poziției sale avangardiste; recepție pe care, raportînd-o la « prezent », o consideră rămasă în limitele unei atmosfere educaționale rutiniere. Această contradicție este ameliorată uneori cu anticipație de critica de artă, dar pe de altă parte însuși artistul trebuie să compună grupul de semne, astfel încît să decodeze stimulii interiori, avînd totuși în vedere recepția. Astfel, artistul poate amplifica modalitățile abstractizării stimulate, ca de exemplu printr-o gestație mai îndelungată legată de subiectul propus, chiar fixînd pasager prin descrieri metaforice ceva din intențiile sale artistice care, peste un timp, îl va conduce la forme cu conținut stimulator, creînd pentru sine și pentru subiecții receptori atmosfere educaționale ad hoc. Dar, oricum, numeroasele căutări, mai ales cele din secolul nostru, i-au lărgit artistului posibilitățile de exprimare,chiar dacă în prezent el este în situația de a extrage din acestea elemente și nu modalități care l-ar conduce la compoziții eclectice.

Între aceste căutări se pot înscrie și acelea pe care le-am efectuat sub denumirea de artă bioptică, căutări cu rezultate care consider că sporesc eficient arsenalul mijloacelor de exprimare, prin aceea că se pot organiza în lucrarea artistică cîmpuri plastice, respectiv spații, cu semne (semnale) adresate fiecărui ochi în parte, ce au ca efect un salt în scăderea entropiei, provocînd o transformare a spațiului perceput, a formelor și combinațiilor colorice, atunci cînd se privește alternativ cu ochii liberi și prin dispozitivul bioptic **. Aceste transformări, ce se produc în timp (în timpul observării), pot fi percepute de subiecți cu privire binoculară normală, respectiv de către structuri psihice formate de mediul înconjurător, diminuînd în acest fel ezoterismul în comunicarea artistică. În acest ciclu psihic se pot schimba și efectele unor ambiguități cum sînt cele iluzioniste spațiale (Vasarely) sau ale petelor de culoare suprapuse descrise de Arnheim, oferindu-se posibilitatea trecerii la conflictul unor incertitudini adresate unor structuri psihice mai profunde. De remarcat că deși incertitudinea a fost definită mai sus ca neproductivă de stări emoționale, totuși, în funcție de compunerea semnelor, prin introducerea ei în ciclul psihic intermediat de arta bioptică, se creează noi posibilități de decodări, respectiv declanșări de stări emoționale.

Încercările de a introduce mijloace numerice, respectiv formule, pentru evaluări artistice similare celor din informatică, îmi par ca fiind deficitare și pentru motivul că recepția, după cum se știe, este mult prea denivelată, fără posibilitatea de gradare obiectivă a lucrărilor artistice, iar pe de altă parte stările emoționale se declanșează de către mesaje care navighează între subtil și brutal.

Îmi amintesc o scenă dintr-un film vechi cu ... cruciade, cetatea Accra, sultanul Saladin, Richard Inimă de Leu etc.... Înainte de luptă, pentru evitarea ei, are loc o confruntare mimată între cei doi, fiecare demonstrîndu-și puterea în felul său: Richard pune un drug de fier, de grosimea gleznei, orizontal pe două reazeme, ridică apoi cu două mîini paloșul greu al evului mediu și cu o lovitură puternică îl taie; Saladin, ca răspuns, scoate din sîn cu o mînă, într-o mișcare de rafinament oriental, un voal pe care îl aruncă în sus, iar cu cealaltă mînă întinde o sabie fină și voalul, într-o cădere plutindă, este tăiat de ascuțișul strălucitor... (transpunere după « Talismanul » de Walter Scott). Cele două moduri de exprimare sînt echivalente într-un fel, poate una conține mai mult « soft » sau poate că nu are sens una fără alta, dar și una și alta, aici, în unitate de timp și loc, ilustrează extreme care se desfășoară curent la intervale și distanțe mai mici sau mai mari, în timp și spațiu.

În arta bioptică pe care o propun, prin simple linii și forme, atestînd redundanțe justificative, prin introducerea ciclurilor psihice, se obțin scăderi importante ale entropiei plastice, efecte care ar putea fi urmărite ca sens, numai sub aspect calitativ, prin relația propusă de Max Bense pentru *măsura* microesteticii. Ciclurile psihice provocate de arta bioptică, prin care observatorul asistă în timpul de observare la diversificări ale spațiului, introduc o surprinzătoare dinamică subiectivă prin semne evident statistice. Deci modificările percepute ca deplasări după cele trei coordonate ale spațiului se fac în timp, astfel că apare și a patra coordonată.

---

* Vezi și articolele noastre anterioare din « Arta » nr. 7/1988 și 5/1989

** Așa cum l-am descris în expunerile anterioare, dispozitivul bioptic se compune din două oglinzi așezate în dreptul unuia din ochi, cu celălalt ochi continuînd să se privească liber.

https://biblioteca-digitala.ro

ATELIER 35, IAȘI

traian mocanu

doina petrache-lemny

Deschizînd în fiecare an cîte o expoziție, Traian Mocanu prezenta de fapt variante ale acelorași structuri artistice, sub forma unor germinații, a metamorfozelor, a solarelor. Toate converg către dialogul cu materia, către preocuparea artistului pentru esența culorii. Toate provin din acea maturizare a pictorului care întorcîndu-se din cînd în cînd la figurativ, preferă desfășurarea amplă de culoare, în credința că ea devine expresivă prin ea însăși. În picturile sale nu mai găsim figuri sau obiecte, elemente de peisaj, ci explozii de culoare, fragmente de masă, suprafețe rupte care se refac în noi armonii. Pictura sa trimite la forme coloidale, agate, chihlimbare, transformări de materie ce se desfășoară pe parcursul a milenii, dar care sînt concentrate într-un flash ce le-a eternizat mișcarea. Stratificări, sedimente într-o cromatică preferențial rece, minerală, care capătă strălucire printre griuri irizate cu albastru, cu nuanțe de bronz, roșu violaceu, violet sau verde smaragd, cu transparențe dintre cele mai rafinate. Predominanțele cromatice devin astfel personaje ale lucrării, miez ideatic, concentrat deseori în cuvînt, prin meditațiile poetului Traian Mocanu, care pictează poetizînd. « În verdea ei tăcere », « Calmul vîltorilor albastre » sau « Răspîntii mai albe decît moartea » poartă, alături de încărcătura cromatică un dramatism al conținutului, ce cheamă la o întoarcere către straturile mai profunde culturale. Căci structurile lui Traian Mocanu conțin în ele complicate sugestii culturale, trimiteri, aluzii la un fond solid, cunoscut, pe care pictorul îl reia cu îndrăzneala cugetătorului, abordînd marile probleme ale existenței. Ceea ce-l pasionează e materia, cea picturală, dar în egală măsură materia însăși din care este compus universul. El intuiește expresivitatea proprie fiecărui material și reface drumul sinuos al interferențelor dintre esențe și fenomene. Mari întinderi colorate, structurate de linii ce vin din haos și se întorc în haos, ascund starea de neliniște, dorința de infinit, nemulțumirea de concretul imaginii reale, dornic să nască noi forme, noi « Cărări prin strigăte », capabil să realizeze « Proiecte de vis ». Este și aceasta o alternativă propusă pe lîngă realitatea imediată, prea clar conturată uneori, afișată strident în cadre strîmte, ce impietează asupra spiritului meditativ. O anume violență gestuală și cromatică dă operei vigoare, o salvează de la monotonie și secătuire. Mișcările seismice sînt de fapt creatoare de noi forme, așa încît tectonicele violente ale lui Mocanu sugerează forme inedite, multiple sensuri. Ele par să fie un ecou al ziselor lui Umberto Eco (*La forma del disordine*): « o imagine nu se identifică doar cu o singură semnificație ci cu totalitatea semnificațiilor posibile ». Pictura artistului ieșean se construiește în jurul unui joc fertil cu limbajul, fie el pictural sau verbal. Numitorul comun al acestora este substratul poetic, creator de valori artistice. Violentă uneori, dar mai ales amplă și generoasă, tușa lui Traian Mocanu exprimă forța cu care îmbrățișează pînza, acțiunea temerară de a supune materia obligînd-o să depășească informul. Din interiorul formei artistul propune o formulă secvențială pe care o conduce cu abilitate spre limitele irealului. În serialitatea lor, lucrările au reprezentanță prin ele însele, cu echilibrul, dinamica, ritmica proprie ce solicită privirea, deschizîndu-se noilor sugestii, îmbogățindu-se în substanță. Multiplicînd referințele la faptul existent, simțit prin experiențe personale sau sociale, prelucrînd elementele culturale din perspectiva celui care le trăiește, Traian Mocanu găsește în neoexpresionism o modalitate adecvată intențiilor sale de a depăși starea suprafețelor plate, așezate într-o ordine imuabilă, ce i-ar da senzația de finit. Fără să nege sensul acestora din urmă, el preferă experimentul care merge în abstract, amuzîndu-se uneori de ipotezele pe care privitorul antrenat poate să i le dea în replică.

https://biblioteca-digitala.ro

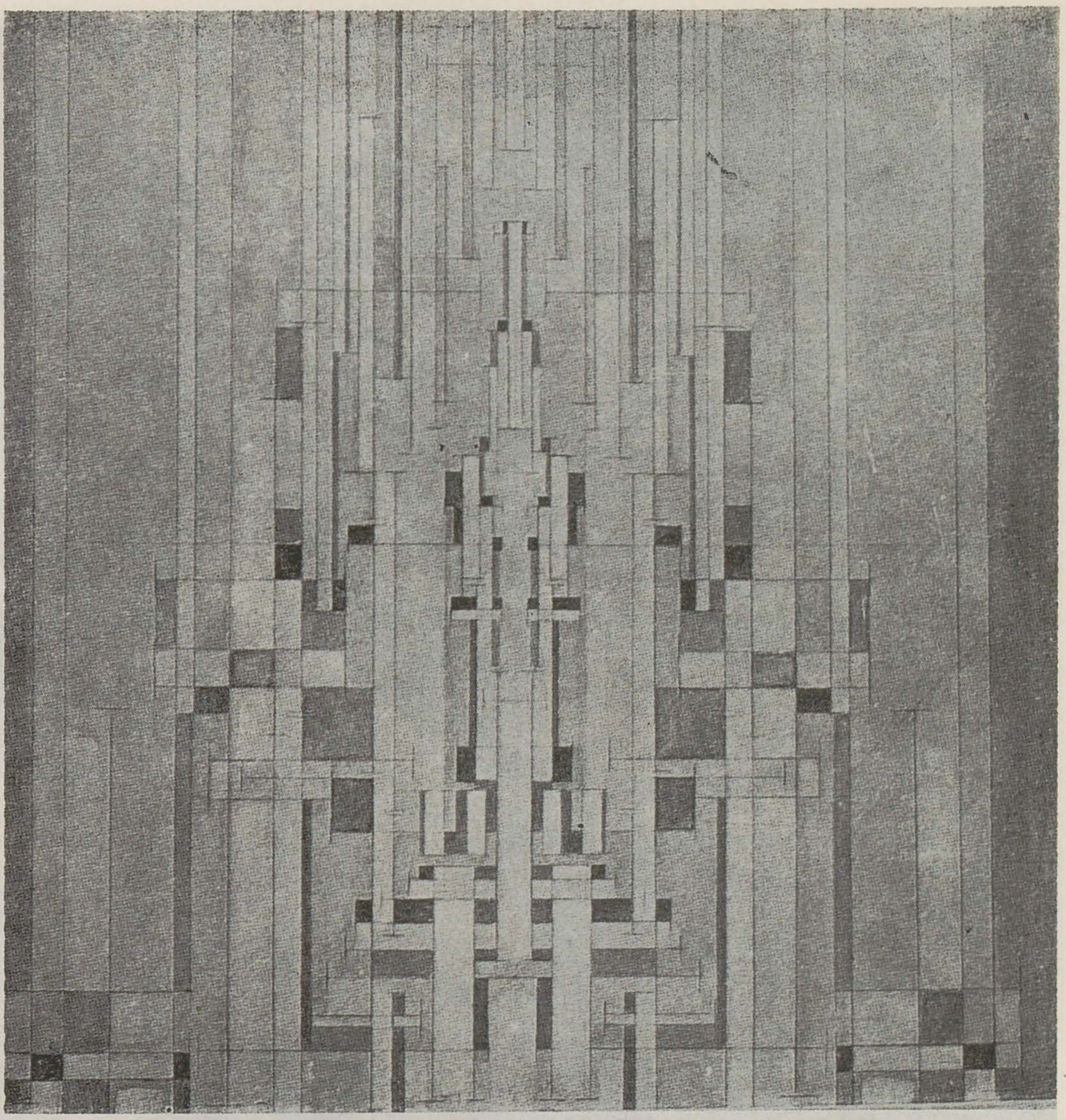
(în loc de) jurnalul galeriilor

adrian guţă

Decembrie 1989. Sfîrşit şi început de lume pentru români. Bucureştiul înainte şi după 22. Sălile de expoziţii la stînga şi la dreapta acestei date. «Simeza», « Dalles », « Orizont », « Căminul artei », altădată componentele calme ale traseului criticului-cronicar, se integrau după izbucnirea Revoluţiei peisajului eroic al oraşului. Ferestre animate de texte-strigăte ale revoltei acuzatoare sau ale victoriei, geamuri sparte — semne ale dramei ori ale vîrtejului străzii. Uşi închise. În ultimele 9 zile ale lui 1989, *catharsis*-ul galeriilor de artă nu a mai funcţionat, a fost înghiţit de altul mult mai amplu. Traseul criticului-cronicar s-a frînt pentru o (scurtă) perioadă. Pînă ce, într-o zi din ianuarie, uşile cotidianului artistic s-au redeschis şi totul s-a reluat cu o nouă vivacitate.

Viaţa expoziţiilor bucureştene din decembrie a fost aşadar întreruptă în ultima decadă a lunii şi, pentru unele, a fost foarte scurtă. Cele ce intrau în responsabilitatea consemnărilor autorului acestor rînduri, doar cîteva. Întîmplător, mai toate expoziţii cuminţi. Mărturisim şi receptarea incompletă, scăpările datorate evenimentelor (personala CORNELIU IONESCU de la Galeriile Municipiului). Ne mărginim, oricum, numai la cîteva notaţii, nu dintr-o desconsiderare a respectivelor manifestări, ci dintr-o stare de spirit cu totul specială, care ne-a marcat în acea perioadă şi care ne-a deturnat de la structurarea consacrată a unui « Jurnal al galeriilor », înspre înregistrarea în flux continuu a unor scurte observaţii mai degrabă impresioniste.

NICOLAE G. IORGA a expus, la Muzeul Literaturii Române, pictură şi grafică; o reîntîlnire cu peisajele, naturile statice şi compoziţiile reluînd un preferat motiv simbolic — prezenţa calului — cu care ne-a obişnuit artistul, ca metodologie a abordării respectivelor genuri în sensul explorării potenţelor expresive — din perspectivă personală — ale formei-culoare şi desenului; griuri colorate şi uneori accente *fauve*, variaţiuni pe tema raportului cald-rece şi a celui de complementare, totul învăluit într-un nuanţat lirism.



TIBERIU MARIANOV

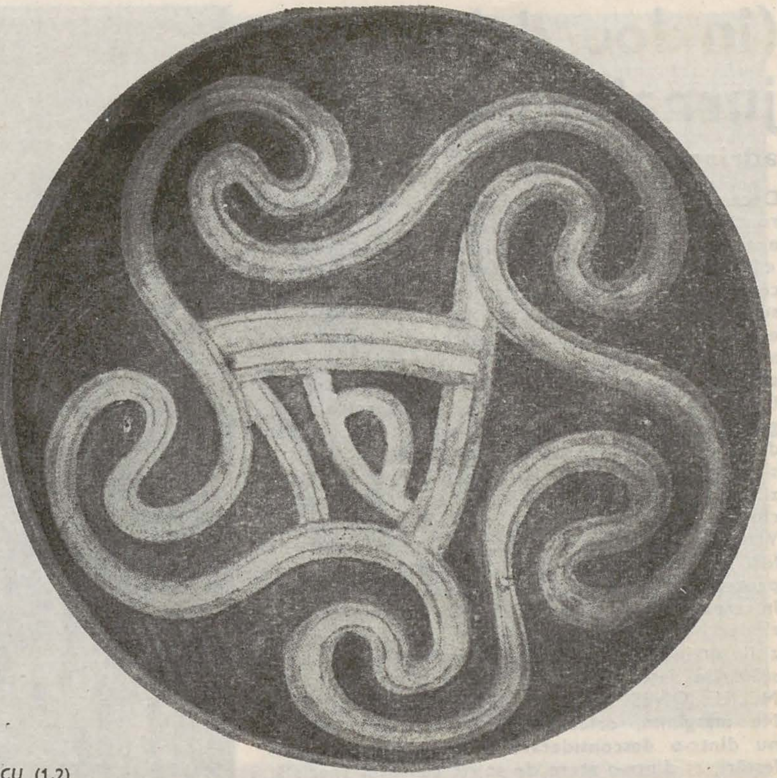
Arta lui TIBERIU MARIANOV (pictură, la « Simeza ») se defineşte constant pe coordonatele sintezei plastice ca traducere în vizual a unei ascensiuni a gîndului. Epurarea motivului finalmente ancorat în abstractul geometric se recomandă mesagerul seninătăţii filosofice treptat cucerite. Simetria, echilibrul, armonia guvernează construcţia ideatică şi imagistică — semne emblematice — a ciclurilor prezentate: « Arhitecturi piramidale » şi « Muzica sferelor ».

VALERIU NEDELCU (« Galateea ») concentrează, în perimetrul restrîns al sălii, « meditaţii » în limbaje diferite: arta focului şi grafica de şevalet — teme filosofice, mitice, motivul maternităţii. Inflexiuni dramatice, pe alocuri retorice, punctează acest discurs dedicat condiţiei umane. Piesele ceramice mizează mai mult pe expresivitatea picturală a suprafeţei (v. frecvenţa « talerelor » şi a panourilor). În ciuda diversităţii formale de ansamblu, preferinţa pentru repertoriul plastic desfăşurat în două dimensiuni îşi are confirmarea şi în prezenţa lucrărilor de grafică. Figurativul recurgînd la simplificările ce fructifică adesea tradiţia artei populare, alternează cu limbajul abstract. Inegalităţi atît în construcţie cît şi în stăpînirea registrului cromatic.

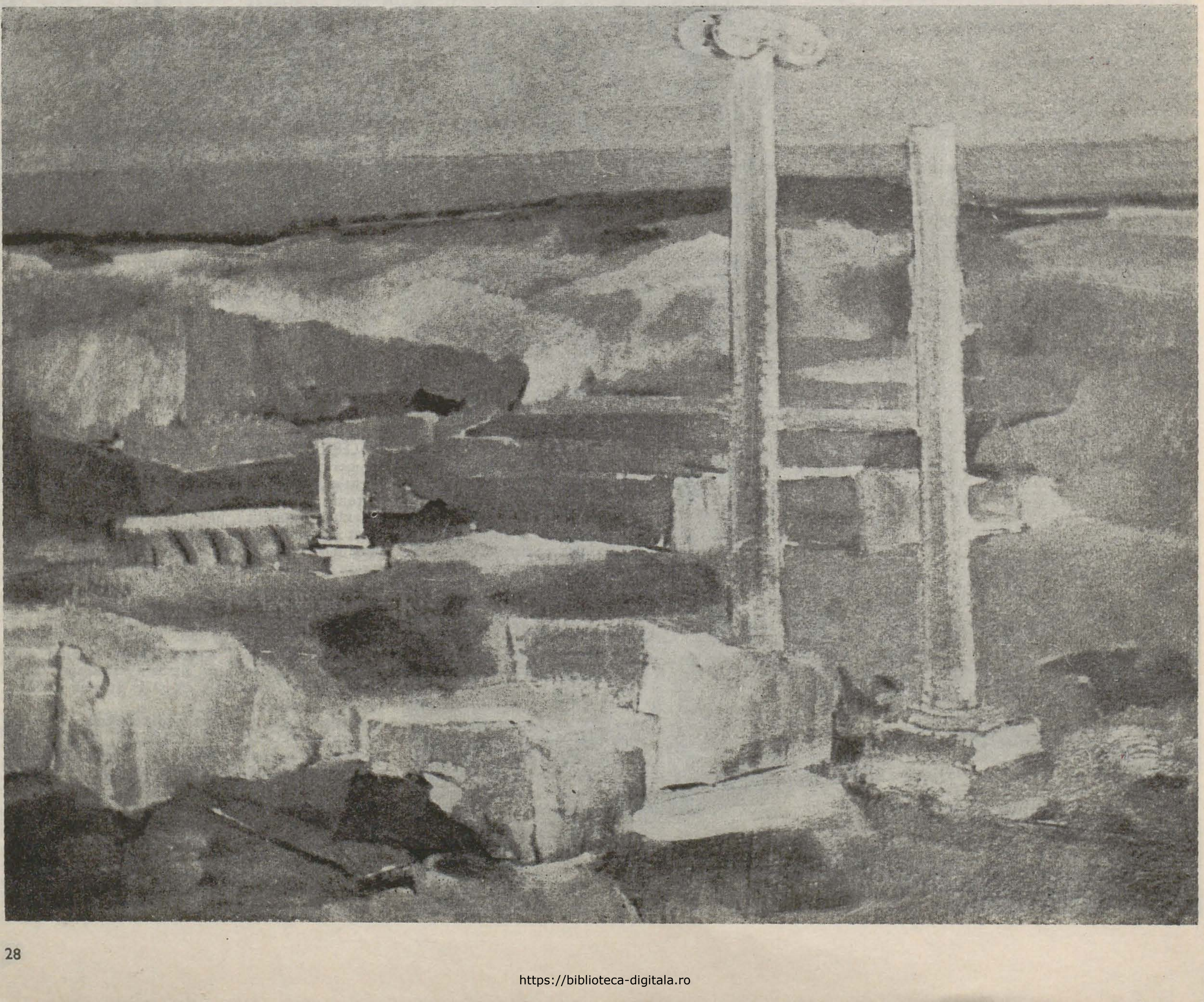
În sfîrşit, o oază de linişte tradiţionalistă ne-a oferit pictura lui FLORIN PETRECHESCU, la « Eforie ». Autorul se apropie simplu, dar sincer, de peisaj şi natura statică (flori). Tonul liric, tiparele imaginii trimit la corespondenţe cu clasicii pastelului în poezia românească. Sînt evidente ataşamentul faţă de peisajul submontan şi plăcerea de a transla pe dreptunghiul pînzei prospeţimea cromatică a florilor. Culoarea domină în limbajul plastic al artistului — ea construieşte forma şi înglobează lumina. O expoziţie care a plăcut publicului larg şi a limitat speculaţiile criticului.

FLORIN PETRECHESCU

https://biblioteca-digitala.ro



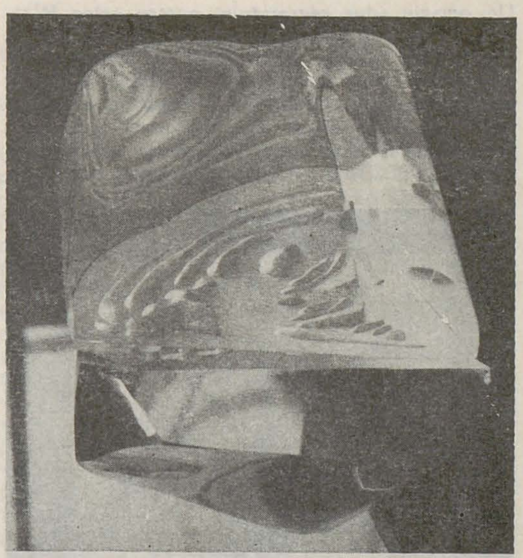
VALERIU NEDELCU (1,2)
NICOLAE G. IORGA



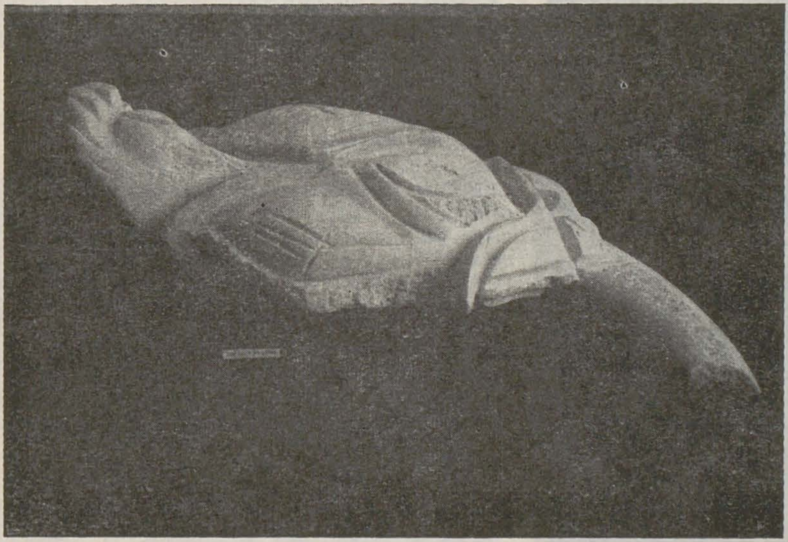
https://biblioteca-digitala.ro

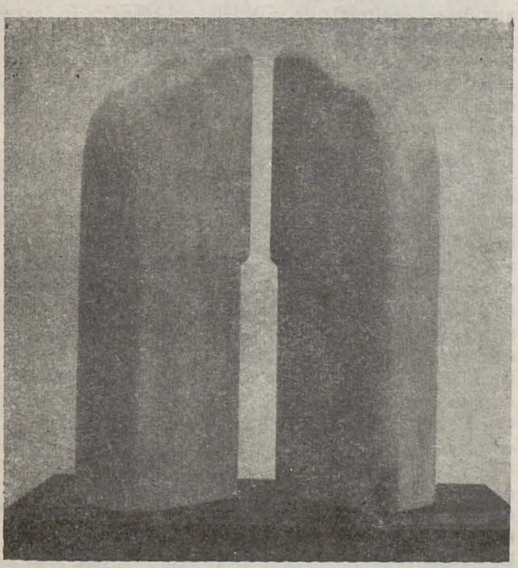
sculptură mică '89

adrian-silvan ionescu



S-a creat o tradiție ca iarna, la cumpăna dintre ani, să fie organizat la Orizont « Salonul de sculptură mică ». Anul acesta, evenimentul cultural a coincis cu marele eveniment politic al țării — Revoluția care a adus Libertatea și Renașterea României. Este simptomatic faptul că sala și, implicit, expoziția nu au suferit nici o avarie, deși se aflau într-unul din punctele « fierbinți » ale Capitalei, pe unde s-au scurs coloanele de demonstranți pașnici, unde au fost masate trupe de represiune și unde, mai tîrziu, au avut loc violente canonade. Vitrinele largi ale galeriei au oferit un spațiu ideal pentru inscripții protestatare și e un fapt lăudabil că ele





nu au fost spălate. Apariția de *graffiti* era un prim semn de libertate: « Jos dictatorul », « Moarte cizmarului », « Jos tiranul, asasinul, vampirul, paranoicul », « Epoca de aur = epoca de sînge », « Epoca de foame, frig, întuneric » erau citite cu nesaț de trecători. Astfel, curioșii atrași de lozincile așternute cu bidineaua puteau vedea prin geam și exponatele.

CĂTĂLIN HRIMIUC
BÉLA CZITROM
IOAN DEAC—BISTRIȚA
ELENA PÂRVAN
DUMITRU PASIMA

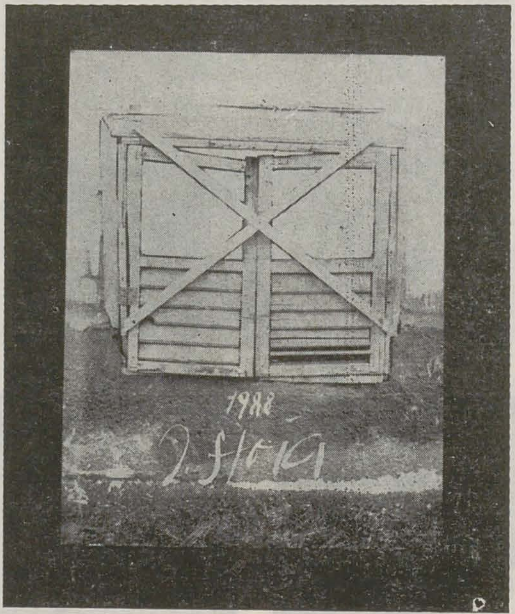
1989 fiind « Anul Eminescu », MIHAI COȘAN expune un portret convențional care nu suscită nici o vibrație în fața nepieritoarei genialități. ADRIAN POPESCU, SIMION MOLDOVAN, NICOLAE CRIȘAN, ANA RUS și LENUȚA VLAD se arată niște riguroși portretiști tradiționaliști, urmînd filiera chipurilor de copii și tineri ale lui Ion Georgescu și Brâncuși. Sub influența artelor exotice, în special a statuariei precolumbiene, ALEXANDRU LUPU prezintă un portret în lemn policrom. Tot lemn policrom și aurit folosește și IULIAN ANGHEL pentru personajul său mascat carnavalesc, extras parcă din tipologia demoniacă a graficii lui Audrey Beardsley. O interesantă rezolvare a siluetei umane și a trăsăturilor neindividualizate, prin traforări, ca în ciopliturile șamanilor siberieni, găsim în lucrarea lui FRANCISK ERCSEI. Așijderea rod al decupărilor de natură futuristă este și personajul lui MIHAIL CUJBĂ. Necomunicabilitatea, depersonalizarea, platitudinea și teama impuse de întunericul tiranic, ce ne-a stăpînit pînă mai ieri, rezidă în figura creată de MARIA BRANEA. Același sentiment al dependenței omului mărunt, al masei informe și egale, anihilată de opresiunea dictatorială — dar monolită în momentele de revoltă și cotitură politică — găsim și în cutia cu popice antropomorfe ale ELENEI PÂRVAN. Dar, dintr-un joc al bunului plac al unui singur jucător, ce putea să le doboare pe toate cu o singură lovitură de bilă, capacul odată smuls, ies la iveală trupuri mîndre și viguroase, ce nu mai pot fi închise între pereții lăzii. Personajul umil al MARIEI CURTICĂREANU stă adîncit într-o profundă cugetare filosofică asupra vanității existenței. MIRCEA DĂNESCU este prezent cu o cariatidă de bronz, iar TEODOR DURGHEU expune un portret-efigie de factură medaillistică. Într-o placă decorativă, ZOE POP ilustrează unul din cînturile « Infernului » dantesc; un altul este reprezentat de PANAITE CHIFU, în aceeași manieră, la care adaugă însă contrastul de textură dintre lemn și bronz. Tot un basorelief decorativ expune și BÉLA CZITROM căutînd să obțină maximum de expresivitate din volumele nete ce primesc lumini și umbre tranșante. BODÓ LEVENTE propune un monument al păcii, în care două personaje privesc jocul unor hulubi așezați pe o schelă. TRAIAN POSTELNICU descoperă în blocul de marmură o ființă umană pansivă ce încearcă să se smulgă din inform.

Pendinte de măiestritele cioplituri țărănești, folosite la angrenajele și șuruburile din lemn ale instalațiilor populare, sînt compoziția lui SERGIU SĂLIȘTE și cea a lui VASILE CORNIȘTEANU. Inspirîndu-se din jucăriile copiilor de la țară, meșterite cu dragoste de părinții lor în serile lungi de iarnă, CARMEN ȚEPȘAN recurge la o foarte expresivă sculptură muvabilă antropomorfă. Tot filonul inepuizabil al tradițiilor rurale îl găsim la TITI CEARĂ și ALEXANDRU CIUTUREANU — lucrări rememorînd jgheaburile de diriguire a apei la pive și vîrtelnițe. La VICTOR GAGA și DINU CÂMPEANU se observă clar pornirea de la arhetipul scaunelor și meselor joase ale gospodăriei pastorale, în vreme ce la EUGEN PETRI forma tiparului de caș bucovinean nici măcar nu mai este disimulată, păstrîndu-se aceeași articulare, aceeași rozetă apotropaică, schimbîndu-se doar materialul de lucru (din lemn în bronz) și motivul geometric al imprimării, ce este înlocuit cu două siluete umane redate naturalist. Mai puțin găsite ca unitate stilistică și expresivă sînt formele ALINEI ENACHE, străduindu-se să combine rigiditatea unghiurilor drepte cu moliciunea curbelor și spiralelor recurente transpuse în lemn. GHEORGHE COVACI și GRIGORE PATRICHI-SMULȚI savurează valorile tactile ale lemnului lustruit pînă la polisare; MIHAI MARCU și AUREL OLTEANU recurg la aceeași rafinată șlefuire a exponatelor lor litice, în vreme

https://biblioteca-digitala.ro

ce FLORICA IOAN se prevalează de efecte ce amintesc de acelea folosite de Jean Arp, în nudul de marmură pe care îl prezintă. La fel EMIL MEREANU, într-o formă ce amintește voalat de obiectele din inventarul taumaturgic al vracilor amerindieni ai Coastei nordvestice. MARIAN PITRE expune trei capete astfel compuse încît să redea fiecare trei stări sufletești. DINU RĂDULESCU rămîne același pasionat al confruntărilor cavalerești în « Duelul » său de bronz în care concentrează, cu multă măiestrie, calitățile cromatice și formale ale armurilor, în deplină concordanță cu regulile turnirului. IOAN DEAC-BISTRIȚA prezintă un mugur în plină germinație, dăltuit în marmură; și tot un mugur, dar din bronz, gata să își rupă învelișul și să înflorească, are și MARIETA VULTUREANU, pe cînd VALENTINA DINU expune o inflorescență.
Cît de potrivit cu evenimentele din ultimul timp este « Destinul » lui MIHAI DOCEA, în care bătrînul asuprit își avîntă capul din hruba claustrării sale, sfărîmînd gratiile cu fruntea și bărbia. « Lucrarea cu pisică și portret » a lui MIRCEA ROMAN face apel la un expresionism terifiant, contiguu dramaticelor mișcări de la finele anului. Închiderea omului în el însuși, însingurarea și autarhia sînt admirabil surprinse de RADU DUMITRU în « Habitat », prin compactizarea ca într-o cochilie de melc a ființei bipede oprimate.
Impresionat de tehnicismul contemporan, GHEORGHE ADAM are o compoziție metalică alcătuită din angrenaje, dinamuri și axe. « Coloana instabilă » a lui ERNEST KAZNOWSKY, găsindu-și sursele în cea brâncușiană, caută o nouă elocvență în planurile pe care le taie pieziș, dînd sugestia nesiguranței și virtualei prăvăliri.

Un omagiu adus regretatului nostru coleg Mihai Drișcu este proiectul de placă tombală realizat de AUREL CONTRAȘ, pornind de la inspiratul portret colegial caricaturat de François Pamfil și publicat acum cîțiva ani în paginile « Artei ». Portretul unei infante spaniole, desprinsă parcă din pînzele lui don Diego Velasquez, este modelat de JUDIT EGYED. Profilul de femeie cu fileu,



datorat lui DAN COVĂTARU surprinde valențele tactile, sinestezice ale bronzului. Același joc de lucios-rugos găsim în personajul culcat al lui NECULAI BĂDĂRĂU. Gracila femeie din teracotă a lui BÉLA ZSOKATS este plină de demnitate în poza ce și-a luat-o. În « Victoria » lui PAVEL BUCUR este sintetizată stilizarea zborului; ea face pandant elenisticului « Manole » al lui CONSTANTIN NICOLIN, unde simțim mîngîierea aripilor și auzim fîlfîirea penelor sîrguincios modelate. Un « Zbor » redus la chintesența înălțării face și IONEL CINGHIȚĂ. « Cavalerul trac », ingenios decupat de AUREL VLAD dintr-o foaie de bronz, pare a se desprinde din adîncurile neguroase ale istoriei de la Dunărea de Jos. O referire cu adresă directă la zbuciumatul trecut al țării este capul lui Vodă Brâncoveanu de ALEXANDRU SIMINIC, asimilat prin plasarea pe o tipsie daurită cu martirajul Înaintemergătorului Sfînt Ioan, creînd o egalitate absolut legitimă între cele două jertfe pentru cauza creștină. Și, pentru că expoziția s-a deschis puțin înaintea Crăciunului, NARCIS TEODOREANU a oferit sălii un brad împodobit prin gravarea și patinarea bronzului — act temerar dacă ne gîndim că, în acel moment, această sfîntă sărbătoare nu era încă liberă.
Trei plăci decorative ale lui NECULAI PĂDURARU adună într-un relief plat ființe misterice desprinse parcă din motivele « grotesqui » ale catacombelor și sarcofagelor paleocreștine. Și OVIDIU SIMIONESCU expune un personaj sortit să poarte în spinare un monstru parazit, năpîrcă scîrboasă ce-i dictează acțiunile și direcțiile de evoluție. PETER BALOGH dăltuiește în lemn un bărbat alăturat unui arbust cu volume traforate, iar ȘERBAN CREȚOIU face apel la incavări și trepanări în coloana sa purtătoare de amintiri totemice oceaniene. Un realism epurat de detalii găsim în basoreliefurile expuse de CONSTANTIN FOAMETE și ALEXANDRU PARASCHIV, cel dintîi figurînd un nud, cel de-al doilea o tînără care coase cu gesturi delicate. VICTOR POSTELNICU are o femeie așezată, rememorînd tratările monolite ale lui Medrea, « Maternitatea » din teracotă a lui AURELIAN BOLEA surprinde momentul intim și deloc abordat al înfășării copilului, iar cele trei mame ale lui NICOLAE DAICU reprezintă tot atîtea atitudini firești de alintare a copiilor.
Zona abstractului este bine reprezentată de DORU DRĂGUȘIN, CORNELIU TACHE, ȘTEFAN CĂLĂRĂȘANU, DORIN LUPEA. Efecte suprematiste răzbat din compoziția cu pătrate și volume plate, angulare, realizată de OVIDIU MAITEC, în care nervurile și patina diverselor esențe lemnoase conferă valori cromatice deosebite. Urmărind tot efectele tonale, DUMITRU PASIMA expune un diptic. « Tripticul » lui RADU MORARU sugerează tipul icoanelor de călătorie care însă, în momentul deschiderii, în locul imaginii sfinte, relevă discul solar al cultului păgîn, cu referire la sincretismul elementelor de credință tradițională. « Soarele » lui GHEORGHE ILIESCU-CĂLINEȘTI își răspîndește razele ca niște aripi, de-o parte și de alta a nucleului globular. O împachetare din piele cu enunțuri misterios dadaiste oferă lucrarea lui NAPOLEON TIRON. Purtînd în ea parfumul mării și visul plajelor estivale, piesa lui OVIDIU PÎRVAN este în același timp baliză, ancoră și timonă. FLORENTIN TĂNĂSESCU propune un sinuos traseu de zid al morții pentru o roată cu spițe neregulate. O prezență binevenită și necesară în asemenea expoziții este sculptura din sticlă optică a lui CĂTĂLIN HRIMIUC, depozitarea unei multitudini de mesaje datorate versatilității sale pendinte de unghiurile de vedere și de felul de cădere a luminii.
Urmărind o perspectivă inversă prin treptele săpate astfel ca nimeni să nu poată păși pe ele, PARASCHIVA GĂLUȘCĂ dorește să redea nu « înălțarea » ci « coborîrea ». « Arcul de triumf » edificat de GHEORGHE COMAN pe scoarța sferică a pămîntului este o atragere a atenției asupra sublimului și decăderii ce se pot succeda, cu repeziciune, de la o clipă la alta — traseul curb al drumului este o concretizare și un semnal pentru « incrementa atque decrementa ». Dar cea mai liniștitoare enunțare a unui adagiu din filosofia greacă este acea delicată înghețare a firului de apă marmoreană ce se scurge tern printr-un făgaș de lemn, prin care TRAIAN MOLDOVAN ilustrează « Panta rei ».

https://biblioteca-digitala.ro

cenaclul bistrița

p. 30
OCTAVIAN STOIA
VASILE TOLAN
p. 31
ADINA MOCANU
MIRCEA MOCANU
MIRON DUCA

MAGDALENA BORĂNESCU
LIVIU SUHAR

modă • hanul cu tei

adrian silvan-ionescu

O expoziție de vestimentație ce împletea latura comercială a genului cu linia gustului ireproșabil; cei 25 de artiști participanți, cu specializări diverse, fără a fi în totalitate « modiști », dar toți preocupați de înfrumusețarea semenilor și de realizarea unor prototipuri pline de valori plastice, sînt următorii: MARIA ANTON, CRISTIAN BĂDESCU, MARIA BĂNDĂRĂU, GABRIELA BEJA, VIOREL CHIREA, MONICA HERMENEANU, EMILIA KISS, DOINA LUCANU, EDITH LUPEA, MARIA NEGREANU, IOANA ONCESCU, ADRIANA PĂUNESCU, ZIȚA PAVEL RING, IOAN E. POPA, CLAUDIA POPESCU, MARIUS RĂZVAN, MIHAELA RĂZVAN-AVRAM, ILIE RUSU, NADINA SCRIBA, DIMITRIE ȘTEFĂNESCU, OANA TOFAN, ROXANA TRESTIOREANU, CARMEN MAVREA-TRIFAN, ANEMARIE UNCOV, OVIDIU VLAD. Ca totdeauna, calitatea de rafinată coordonatoare a Roxanei Trestioreanu și-a spus și acum cuvîntul, amenajînd un interior atractiv, un adevărat spațiu expozițional animat de picturalitatea aranjamentului pieselor în funcție de rapeluri și delicate acorduri tonale, menit să amintească faptul că moda este o artă, cea mai versatilă dintre toate dar și cea mai complexă, împletind culoarea și volumul în vederea creării unui exterior expresiv.

magdalena borănescu • căminul artei (parter)

Păpușile realizate de Magdalena Borănescu ne poartă înapoi în timp, în mirificul vis al copilăriei bunicelor și străbunicelor noastre. Ea propune un tip specific, de *belle époque*, cu vestimentație aferentă perioadei și cap din porțelan. Figurile sînt însă stereotipe, iar expresiile reci și distante, privindu-și fix și reprobator admiratorii unei alte ere, pe care nu o înțeleg și de care sînt străine. Chipurile nu au nimic din dulceața fragilelor capete de biscuit, cu ochi mișcători din sticlă strălucitoare, ale surorilor mai vîrstnice, de acum un veac. De precizat că acelea aveau mîinile și picioarele articulate, din lemn și nu tot din porțelan, rigide, Din această cauză, cochetele demoazele ale Magdalenei Borănescu erau și foarte grele, nefiind destinate, ca celelalte, jocului zglobiu al fetițelor, ci unei expuneri în vitrina de onoare a familiei. Însăși îmbrăcămintea lor elegantă, cu bluze de dantelă, fuste cu volane și pălării mari, le făcea piese de colecție fără viabilitate ludică. Expunerea nu era lipsită de oarecare regizare a spațiului, cu păpușile balansîndu-se în leagăne suspendate de tavan, conversînd ori șezînd, fapt ce dădea manifestării un plăcut parfum de revolut.

jertfiților patriei

gheorghe macarie

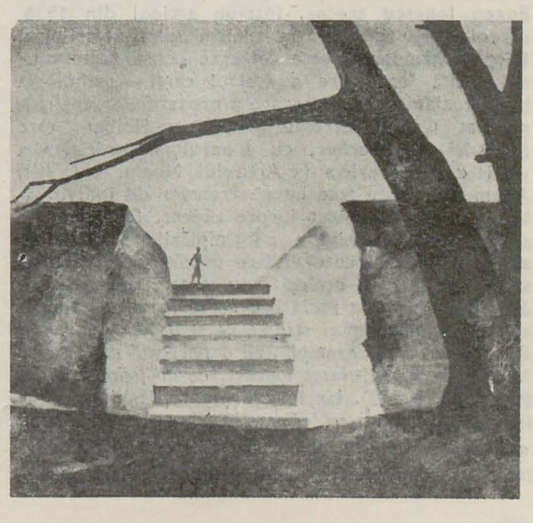
Moment impresionant în viața artistică a orașului, Expoziția de artă deschisă de Comitetul provizoriu Iași al Uniunii artiștilor plastici, constituit în ședința din 27 decembrie, devine un grav, omagiu adus jertfei de sînge intrate de-a pururi în plămada României libere. Un memorial în forma unui triunghi tricolor, realizat de STELIAN ONICA și DOMINTE MERIȘOR, s-a ridicat deasupra movilei de țărînă proaspătă a țării în care mîinile pioase ale participanților la vernisaj au înfipt lumînări aprinse.

Exceptînd cîteva lucrări realizate în ultimul moment, sub imperativul dramatic al evenimentelor în curs, majoritatea sînt lucrări mai vechi, mărturisind însă, la unison, aceeași gravă, chiar tragică rezonanță. Bustul de copil al ALEXANDRINEI DUMITRIU, înălțat pe un soclu îndoliat, devine, ca și acela al lui ION BUZDUGAN, un leit-motiv tragic al întregii expoziții. Este tragismul jertfei copiilor și tineretului, surprins la fața locului de un martor ocular, Gh. Moisuc, dar ale cărui desene au sosit prea tîrziu pentru a fi expuse. Este o lume peste care stăruie *Crucea* MAGDEI SFICLEA — a osîndei martirilor și a izbăvirii noastre de forțele întunericului.

Penetrate de vocile revoltei, *Catedralele* lui CONSTANTIN TOFAN și GABRIEL GHEORGHIU, *Sibiul* dramatic contorsionat al lui THEODOR HAȘEGANU devin tot atîtea epitafe sonore ale istoriei. Lucrări mai vechi ale lui ION GÎNJU, VAL GHEORGHIU, VALERIU GONCIARIUC, ION NEAGOE, DIMITRIE GAVRILEANU își găsesc, în actualul context expozițional, noi semnificații. Se condamnă o lume a aspirațiilor frînte (din lucrarea cu același titlu a lui MIRCEA EUGEN), a amenințării și agoniei satului (M. ZAIȚ) — lume dureros sintetizată în *Mamă îndurerată* — sculptură altădată de neexpus a lui VALENTIN MEIU, asupra căreia veghea chipul brăzdat de suferințe al lui Christos din *Sfînta maramă* a pictorului ION POPESCU.

Nu întîmplător asistăm la o modernă interpretare a motivului sfîntului militar — *Sfîntul Gheorghe*, ocrotitor și scut împotriva răului, din lucrările lui MIHAI MOCANU și CONSTANTIN TOFAN. Este o lume la care se visează și pentru care se luptă — este lumea din *Descătușare* — sculptura lui PETRU IGNAT, căreia îi aduc ofranda *Florilor* lucrările lui ADRIAN PODOLEANU sau GHEORGHE MAFTEI. Omagiul eminescian din tablourile lui DAN HATMANU sau VALENTIN SAVA se integrează aceluiași context ca și impresionanta suită de desene ale lui DRAGOȘ PĂTRAȘCU, exaltîndu-și nereținut sentimentul: *Vă iubesc oameni!* Este o lume a libertății și dezbaterilor dînd simbolic acest titlu uneia din lucrările ANICĂI BODESCU, o lume în care obsesia *drumului fals*, avertizat într-o originală metaforă plastică de STELIAN ONICA și DOMINTE MERIȘOR, nu se va mai constitui.

Dar mai presus de toate artiștii plastici ieșeni — tineri sau vîrstnici — și-au regăsit cordialitatea colaborării și a rodnicei confruntări colegiale.

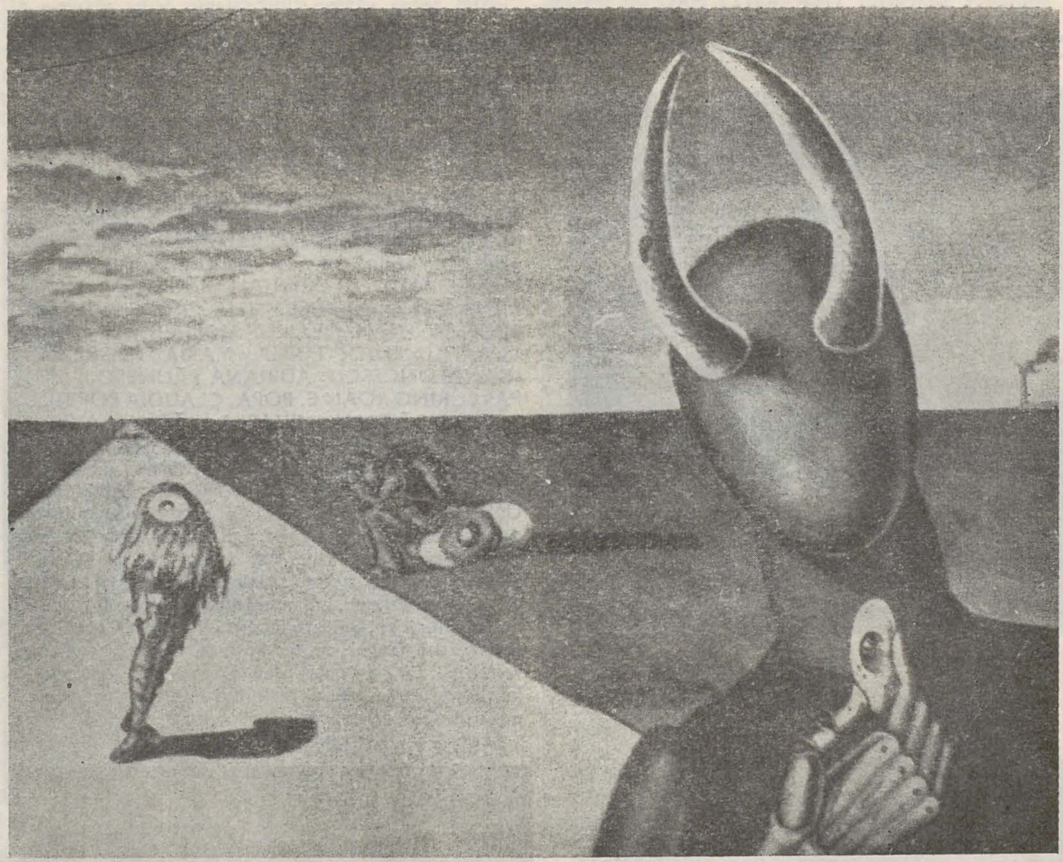


https://biblioteca-digitala.ro

IMAGINE ŞI TEXT

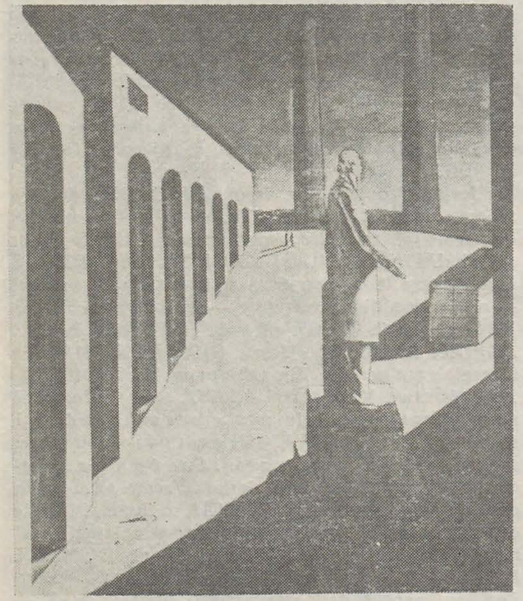
m. blecher—lumea în panopticum

gabriel mihăilescu



SALVADOR DALI

« Întîmplări în irealitatea imediată » este o scriere cuprinzînd curioase virtuţi plastice. De altfel, autorul oscila între folosirea peniţei şi a penelului, cîteva desene şi acuarele în interesante viziuni suprarealiste stînd drept mărturie. M. Blecher îşi destăinuie într-o scrisoare către Şasa Pană dorinţa de a regăsi prin cuvînt consistenţa artistică a tablourilor lui Salvador Dali: « *Idealul scrisului ar fi pentru mine transpunerea în literatură a înaltei tensiuni care se degajează din pictura lui Salvador Dali. Iată ce aş vrea să realizez — demenţa aceea la rece, perfect lizibilă şi esenţială. Exploziile să se producă între pereţii odăii şi nu departe, între himerice şi abstracte continente* ». (« Vizuina luminată » — Către Şasa Pană — M. Blecher, Ed. Cartea Românească, 1971, p. 317—318). Cartea lui Blecher se sprijină astfel pe un paradox kafkian: trasarea de contururi de o mare precizie într-o lume a confuziilor de tot felul. Impresia puternică ce se degajă la lectura acestui roman vine din extraordinara plasticitate a imaginilor. Şi cînd spun plasticitate, nu mă refer la efectul imagistic firesc al oricărei opere literare, ci la un accent cu totul deosebit pus pe corporalitate, vizual, relief şi înscenare.



GIORGIS DE CHIRICO

Critica de dinainte de război a văzut în operele lui M. Blecher un tip de proză psihologică. Singur Eugen Ionescu trecea, într-un articol din 1936, dincolo de psihologic în analiza « Întîmplărilor ». Nicolae Manolescu este cel care consfinţeşte o cu totul altă înţelegere a acestei cărţi — psihologia individuală şi relativizatoare a prozatorilor analişti, precum Camil Petrescu şi Anton Holban, este înlocuită, la Blecher, cu « ontologia onirică » a unui « eu generic » (« Arca lui Noe », vol. III). Avem deci de a face cu un transfer de individualizare dinspre subiect înspre obiect. De aici vine şi calitatea figurativă a « Întîmplărilor ». În « Vizuina luminată » autorul face următoarea mărturisire: « *Este cred acelaşi lucru a trăi sau a visa o întîmplare şi viaţa reală cea de toate zilele este tot atît de halucinantă şi stranie ca şi acea a somnului. Dacă aş vrea, de exemplu, să definesc în mod precis în ce lume scriu aceste rînduri, mi-ar fi imposibil.* » (Op. cit., p. 58). Iar în « Întîmplări în irealitatea imediată » găsim o afirmaţie de acelaşi ordin: « *În definitiv nu există nici o diferenţă bine stabilită între persoana noastră reală şi diferitele noastre per-*

MATTIS TEUTSCH

https://biblioteca-digitala.ro

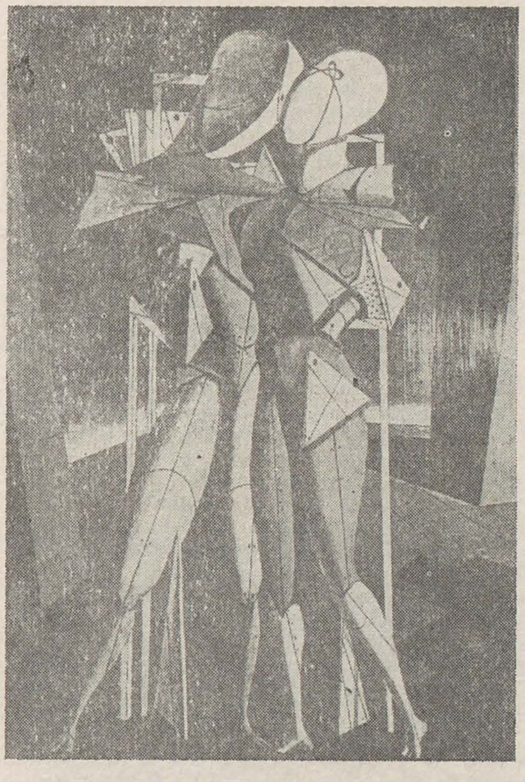
sonagii interioare imaginare.» («Întîmplări în irealitatea imediată», «Inimi cicatrizate», M. Blecher, Ed. Eminescu, 1970, p. 40).

Raportul de reversibilitate dintre real și imaginar se actualizează fie prin vivificarea și sensibilizarea materiei inerte, în urma unei modificări de percepție, fie prin obiectivarea viziunilor subiective. Și într-un caz și în celălalt, rezultatul configurează un univers al formelor vii. Astfel, șirul «întîmplărilor» poate fi gîndit ca o călătorie în lumea formelor. Legea de compoziție a acestora ar fi: copia și reversul. «Călătoria» începe cu dedublarea eului (copia) și cu mutarea perspectivei înspre eul abstract, generic (reversul): «*Cînd privesc mult timp un punct fix pe perete, mi se întîmplă cîteodată să nu mai știu nici cine sunt nici unde mă aflu. Simt atunci lipsa identității mele de departe, ca și cum aș fi devenit, o clipă, o persoană cu totul străină (...) În clipa următoare identitatea mea se regăsește, ca în acele vederi stereoscopice unde cele două imagini se separă uneori din eroare și numai cînd operatorul le pune la punct, suprapunîndu-le, dau deodată iluzia reliefului. Odaia îmi apare atunci de o prospețime ce n-a avut-o înainte.*» (ibidem, p. 5). Cu un punct și cu o clipă dilatată se obține acest interstițiu stereoscopic prin care lumea se înscrie într-o irealitate cotidiană. Un fragment din al patrulea capitol ar putea da seama cu exactitate de ceea ce am numit legea de compoziție a formelor la M. Blecher: «*Cîțiva ani mai tîrziu văzui într-o carte de anatomie fotografia unui mulaj de ceară al interiorului urechii. Toate canalurile, sinusurile și găurile erau din materie plină, formînd imaginea lor pozitivă (...) Într-o clipă îmi dădui seama că lumea ar putea exista într-o realitate mai adevărată, într-o structură pozitivă a cavernelor ei, astfel încît tot ce este scobit să devie plin, iar actualele reliefuri să se prefacă în viduri de formă identică, fără nici un conținut (...) Într-o astfel de lume oamenii n-ar mai fi fost niște excrescențe multicolore și cărnoase, pline de organe complicate și putrescibile, ci niște goluri pure, plutind ca niște bule de aer prin apă, prin materia caldă și moale a universului plin.*» (ibidem, p. 38). Lumea alcătuită, așadar, printr-o realitate iconică. Căci doar imaginea artistică poate fi mai adevărată decît însăși realitatea!

Într-un asemenea proces de structurare, forma pură, semnificantă, ia locul lucrurilor și ființelor. M. Blecher este, în felul lui, un vizionar estet: el substituie lumii reale reversul ei, o lume artificială, mai adevărată — «*În ansamblul lor obiectele formau decoruri. Impresia de spectacular mă însoțea pretutindeni cu sentimentul că totul evoluează în mijlocul unei reprezentații factice și triste. Cînd scăpam cîteodată de viziunea plictisitoare a unei lumi incolore, apărea aspectul ei teatral, emfatic și desuet. (...) într-un univers spectacular și decorativ trebuia jucată viața fals și ornamental.*» (ibidem, p. 38—39).

Blecher se plînge într-un loc de neputința cuvintelor de a surprinde esențele, fiind de aceea mereu obligat să recurgă la imagini. «*Cuvîntul magic*» ar trebui deci «*să conțină ceva din stupefacția care mă cuprinde cînd privesc o persoană în realitate și apoi îi urmăresc cu atenție gesturile într-o oglindă*» sau «*ceva din ceața și transparența locuită de decoruri bizare în bulele de cristal*» (ibidem, p. 12). Regăsim aici aceleași efecte de specularitate, însoțite de trecerea aversului în revers, de deplasarea accesoriului în esență, a decorului în realitate mai adevărată.

Să încercăm acum o circumscriere a universului lui M. Blecher. Există, la autorul «Întîmplărilor», o predilecție vădită pentru sfera kitsch-ului, a grămezilor de lucruri dezafectate, ieșite de sub incidența utilitarului sau a valorii. Panopticum-ul, cinematograful, bîlciul, maidanele și locurile părăsite, spațiile închise și scoase din timp (cușca suflerului, pivnițe și poduri singuratice, vitrine cu paiațe mecanice) — toate acestea sînt medii prielnice transgresării realului. Lumea aceasta melancolică, bizară și tristă reprezintă o constantă a artei moderne, de la Baudelaire și Van Gogh, pînă la Urmuz și Bacovia, Fellini, De Chirico și Dali. Este o lume a «obiectelor pure» sau a «formelor pure» căci, în gratuitatea existenței lor, ele devin apte de a incorpora imaginarul artistilor. În lipsa lor de semnificație imediată, acestea sînt purtătoarele sensurilor adînci ale materiei.

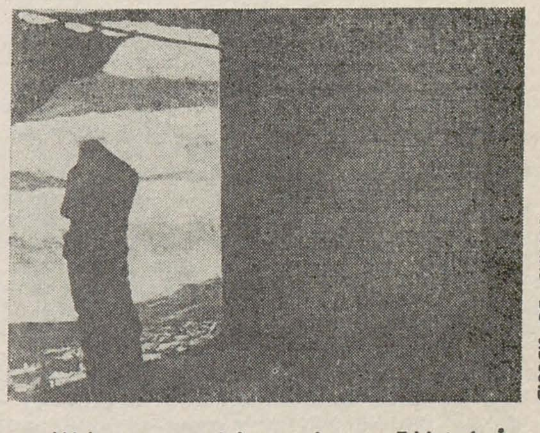


Panopticum-ul, cu dramele lui de ceară, se află în centrul acestui univers de forme crepusculare: «*Într-o ladă de cristal zăcea o femeie îmbrăcată în dantele negre, cu fața lucioasă și palidă. Un trandafir uluitor de roșu stătea fixat între sîni, iar peruca blondă la marginea frunții începea să se dezlipească, în timp ce în nări palpita culoarea roză a fardului și ochii albaștri limpezi ca sticla mă priveau imobili. Era imposibil ca femeia de ceară să n-aibă o semnificație adîncă și tulburătoare pe care nimeni nu o știa. Cu cît o contemplam mai mult cu atît înțelesul ei părea că se face mai limpede, persistînd vag undeva în mine, ca un cuvînt de care aș fi vrut să-mi amintesc și din care nu sesizam decît un ritm îndepărtat*» (ibidem, p. 43). Privit așa, panopticum-ul apare ca un adevărat receptacul al sensurilor existenței, iar naratorul își exprimă în cîteva rînduri dorința de a se vedea preschimbat într-o figurină de ceară sau lemn, lumea reducîndu-se la o vitrină și viața la o simplă, nesfîrșită contemplație. Un inel țigănesc, fantastic în polimorfia lui, sala cinematografului, florile artificiale și coroanele mortuare, pozele decupate de copii, atmosfera fascinantă a bîlciului, etajul prăfuit și plin de lucruri desuete al casei Weber — acestea și încă altele evadaseră în lume din panopticum...

Terorizat de infinita diversitate a formelor și culorilor, «personajul» Blecher observă și imaginează mișcările, interferențele, suprapunerile figurilor și contururilor. De aici și pregnanța scenelor și a înscenărilor în cartea lui Blecher, locul comun al tuturor visurilor sale fiind identificat cu «vizuina» părăsită a sufleurului de sub scena goală a varieteului. Transformarea obiectelor în decoruri și preferința marcată pentru spațiile închise, pentru «*caverne și scobituri*», completează cadrul scenic al «Întîmplărilor».

Apariții și dispariții de personaje, scene tragicgrotești se oferă ochiului cititor cu aceeași intensitate halucinogenă de panopticum. Cîndva «personajul» Blecher se întîlnise într-un loc la bîlci cu propria-i imagine fixată în chip misterios pe o fotografie anonimă. Autorul recurge din nou la sus amintita lege de compoziție, prin care se obține redimensionarea imaginară a lumii: personajul își mută perspectiva dinspre eul viu înspre eul iconic, al imaginii fotografiate, și încearcă să simtă... din interiorul fotografiei! Cartea întreagă pare a fi scrisă dintr-un asemenea unghi insolit. Blecher năzuiește mereu către alteritatea unei forme fixe și gratuite, ba chiar către cuprinderea lumii întregi într-o panoramă de panopticum, conferindu-i astfel un sens. Căci totul, în «Întîmplări în irealitatea imediată», vine dintr-o conștiință acută a absurdului existenței. Și atunci, singura posibilitate de anulare a absurdului lumii cu aparență de sens se nutrește din obiectele și faptele cu aparență de nonsens, care își răscumpără inutilitatea în sfera ficțională a artei. «*În mijlocul grădiniței se afla un rond de flori. Într-o clipă fui în mijlocul lui și îngenunchind cu mîna la inimă, descoperit, luai o poziție de rugă. Iată ce vroiam: să rămîn așa cît mai mult timp, imobil, împietrit în mijlocul rondului. De mult mă chinuia dorința aceasta de a comite un act absurd într-un loc cu totul străin și acum acesta îmi venise spontan, fără efort, aproape ca o bucurie*». (ibidem, p. 75).

În același stil de ceremonie goală, de mișcare «figée» se petrec și alte aventuri rostuitoare: scenele erotice din prăvălia lui Eugen, pantomimele din



GIORGIS DE CHIRICO

casa Weber, nunta și înmormîntarea Eddei («*Înmormîntarea era o simplă înșirare de obiecte...*»), episodul Walter — «*Toate evenimentele erau astfel sortite să apară în viața mea sacadat și brusc, fără putință de înțelegere, izolate în conturul lor, de orice trecut. Edda deveni un obiect în plus, un simplu obiect a cărui existență mă tortura și mă agasa, ca un cuvînt repetat de nenumărate ori, ce devine de neînțeles pe măsură ce înțelegerea lui ne pare totuși mai imperios necesară.*» (p. 70—71).

Comparațiile, des întrebuințate, înlesnesc comunicarea dintre cuvînt și imagine, fie precum în citatul de mai sus, fie în sens invers, în vederea sensibilizării vizuale, plastice sau mecanice a cuvintelor: «*...ca și cum aș fi desenat un joc nou pe un carton cu linii desenate pentru un joc deja cunoscut*»; «*... ca o statuie de marmură ce-ar fi răsărit în mijlocul mașinilor de cusut crescînd din podele*» (Salvador Dali!). Lumea evadează astfel din realitate în irealitatea panopticum-ului, cuvintele evadează din text în materie și formă (prin «figuri»!), în vreme ce personajul se caută pe sine în alteritatea pură a obiectelor inutile și absurde.

În podul bunicului se aflau, printre alte vechituri și lucruri desuete, două stampe reprezentînd pe regele Carol I și regina Elisabeta. Naratorul este intrigat, la vederea lor, de contradicția dintre precizia fină a contururilor și cenușiul spălăcit al acuarelei. Descoperirea pe care o face într-o bună zi corespunde unei «mise en abîme» a romanului, o contradicție simbolică a raportului permanent, la Blecher, dintre cuvînt și plastică, dintre realitate și iluzia revelatoare: «*Într-o zi făcui o descoperire uimitoare: ceea ce luam eu drept culoare ștearsă nu era altceva decît o îngrămădire de litere minuscule, descifrabile numai cu lupa. În tot desenul nu era o singură trăsătură de creion ori de pensulă: totul era o alăturare de cuvinte în cari se povestea istoria vieții regelui și a reginei (...) de vreme ce contemplasem atîția ani desenele fără a descoperi materia însăși din care erau alcătuite, nu se putea oare întîmpla ca printr-o miopie asemănătoare să-mi scape înțelesul tuturor lucrurilor din jurul meu, înscris în ele, poate, tot atît de clar ca și literele componente ale tablourilor? În jurul meu suprafețele lumii căpătară deodată luciri stranii și opacități nesigure ca ale perdelelor, opacități ce devin transparențe și ne prezintă dintr-o dată profunzimea unei odăi cînd o lumină se aprinde în dosul lor.*» (ibidem, p. 60)

La capătul lecturii, rămînem noi înșine nesiguri în fața unor opțiuni fundamentale: sînt iluzia și arta o copie «mistificatoare» a realului, sau realitatea reprezintă o deviere de la sensul arhetipal al artei? Să înțelegem, apoi, cuvîntul drept revers ficțional al vizualului, sau vizualul ca pe o întrupare a rostirii?

https://biblioteca-digitala.ro

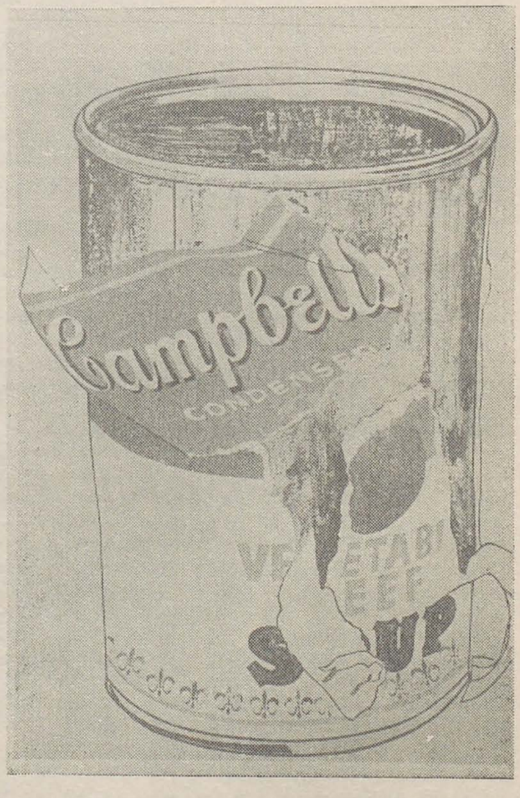
andy warhol

(corespondență din köln)

radu procopovici

Mitul Andy Warhol trebuie demitizat. Citind cronicile prilejuite de marea sa expoziție retrospectivă din Köln, întîlnești la fiecare pas enunțuri ce-i subliniază aportul la contopirea insesizabilă a artei cu viața — un demers specific acestui secol, pe care l-au întreprins în egală măsură și Marcel Duchamp și Joseph Beuys. Toți trei au fost acuzați de anarhism cultural, bănuiți de excrocherie planificată și adorați ca maeștri ai spectacolului artei. Toți trei ne-au ajutat însă a privi creația ca pe un gest comun, la care participăm chiar și numai privind. Avem nevoie să demitizăm acești eroi ai contemporaneității, pentru că lor le datorăm bucuria contactului dezinvolt cu « Operele » ce ne priveau înainte de pe altarul profan al geniului definit în termeni darwiniști ca « aberație în economia evoluției speciilor ». Acum, grație acestei triade, stăm pe picior de egalitate cu « zeii » — și nu ne vine să ne credem ochilor. Cerem ca ei să fie *altfel* decît noi — poate chiar altfel decît ei înșiși. Cu ce drept o facem? Oare nu în virtutea unor mult prea academice reflexe culturale « condiționate » de estetica secolului trecut?

Exegeții îl denumesc un « voyeur fericit », care se bucura a trăi într-o « galerie de exhibiționiști » pe care-i obliga să se uite la el. În cele 20 000 de pagini ale jurnalului dictat de Andy unei secretare, începînd din 1976 și pînă la moartea sa stupidă, în 1987, este cu adevărat vorba de multă lume, de zeci de persoane celebre, de costul hainelor în care apăreau la seria interminabilă de party-uri, unde-și petrecea și el viața, fără a uita că în fiecare an trebuie completată o declarație de impozite din care nu va lipsi nici măcar o convorbire telefonică de 10 cenți. Ca și despre opera sa, putem vorbi, în acest caz, despre un *realism la scara unu la unu*, despre un realism tautologic. Cea mai bună expresie a acestei logici o găsim în teancul cutiilor de « Brillo », citate din realitate. Andy a și teoretizat acest principiu, afirmînd că în America președintele, Liz Taylor și orice clochard știu că pot bea aceeași cola. Dar tot el a precizat — în această definiție a societății de consum — că nici un miliardar nu poate obține pentru orice preț o cola mai bună. Este vorba de asigurarea unui minimum obligatoriu, de un criteriu valoric atît de democratic încît devine autoritar, interzicînd consumatorului ieșirea din rînd, eliberarea din anonimat.



Marele merit al lui Andy a fost sublinierea paradoxului ce zace în cea mai plată tautologie, obținută prin egalarea realității de imaginea ei. Un apolitic ce fremăta la presimțirea autorității care va singulariza ziua de mîine, încă virgină de memorie. Un însetat de evenimente care afirma că iubește « lucrurile plicticoase », că îi place orice persistă cu încăpățînarea de a fi mereu același, el însuși, identic cu sine. Un « timid agresiv », poate complexat în ultimii ani de chelia sa, pe care o ascundea sub peruca argintie fabricată în nenumărate exemplare la « factory »-ul său, unde viermuiau colaboratorii acestui maestru al publicității, al travestiului. Uneori, trimitea la recepțiile publice, unde era dator să facă act de prezență, o dublură, susținînd cu inocență că ea ar putea corespunde așteptărilor publicului mai mult decît « originalul ». Iar după ce a dispărut, psihoza pe care o crease nu le dădea pace multor contemporani ce cred că Andy — așa cum se spune și despre Elvis — nu s-a supus banalei legi a morții, ci trăiește incognito, undeva, cea mai normală viață.

Nu vom fi atît de naivi încît să cădem în cursa acestui joc al certitudinilor cu paradoxul: un film documentar produs în timpul vieții sale, în America, vrea să ne arate adevărata față a lui Andy. Înconjurat de critici și galeriști, el răspunde întrebărilor ce încearcă să-l întreacă în sfruntare, cu un calm egal. Dacă ar fi președintele Statelor Unite, ar da dispoziție ca străzile să fie acoperite de covoare, de la o fațadă la alta. Și, bineînțeles, ca toată lumea să aibă bani... Iată un mod de a duce pînă la ultimele consecințe visul american al nelimitării posibilităților. Este vorba de un Eden, sperat după îndelungata plictiseală a acestei vieți în care sîntem condamnați a ne cîștiga pîinea cu sudoarea frunții — un paradis kitsch în care nu mai credem, tocmai din cauza absolutei sale frumuseți pastelate. Dar America tuturor posibilităților și purtătorul ei de cuvînt, Andy Warhol, ne-au oferit, în cea mai bună tradiție platonică, un echivalent, o umbră a Raiului pe Pămînt — s-ar putea mai mult? Dacă acest artist a spus ceva contemporanilor săi, mesajul ar putea fi astfel condensat: « A visa cu ochii deschiși ».

Descinsă din paradisul artificial de reclamă, arta lui Andy are o seninătate matissiană, în această expoziție postumă pe care spiridușul neastîmpărat ce a făcut-o nu mai poate să o anime cu vorbe și îndrăzneli imprevizibile. Circa 230 de imagini pot fi îngurgitate vizual într-un sfert de oră — pe multe le cunoaștem demult, cu multe conviețuim neîntrerupt. Nu sînt « tablouri », ci o singură imagine fără sfîrșit. Iată dificultatea unei prea vaste retrospective Warhol: după un sfert de oră în care alergi prin săli pentru a-l regăsi, te copleșește un sentiment de solitudine — frustranta absență a familiarului Andy. Imaginile sale aduc aminte că au existat Mao și Marilyn, că supa Campbell și Coca Cola le supraviețuiesc, că accidente ori sinucideri punctează cu un ritm demn de vitezele cosmice actualitatea noastră. Un memento mori, un simbol atipic, direct, al vanității cotidiene. Andy a spus că « pe viito , fiecare va beneficia de un sfert de oră de celebritate ».

« Brillo » este o marcă de detergenți, iar omul cu peruca argintie ne-a comparat durata cu eficiența substanței care îndepărtează pete și duhori — ne-a redus la și mai puțin, propunînd portrete ale unor persoane pe care, după ani de zile, întîlnindu-le, nu le mai recunoștea, iar aceste efigii erau egale ca încărcătură valorică cu bancnota de doi dolari sau cu ambalajul detergentului. Andy a spus că « dacă nu sîntem toți frumoși, frumusețea însăși e lipsită de sens ». Arta sa nu are nimic comun cu critica socială, nu pune semnul plus ori minus pe oameni sau pe obiecte, dar ea ne silește să le vedem.

La începuturile sale, Warhol a desenat mult siluete pe fond auriu, cu articulațiile elegant torsionate, ca în pînzele lui Degas, precum și ideale profiluri « rupte » din viața de vis și speranță a revistelor de modă. Dar hașura lui monotonă și abruptă denunță iluzia măștii oferite, dorite. Această identitate deplină a aparenței cu esența reprezintă adevăratul paradox al realismului de orice fel. Andy prefera capitalismul comunismului, întrucît cel din urmă îl silește pe om să gîndească monoton, în vreme ce primul reușește această performanță lăsîndu-l să aleagă liber...

Cum arată însă opera acestui burghez protestatar « fără voie », privită din perspectiva răsăriteană, din unghiul de vedere al societății fundate pe morala penuriei? Andy a devenit, pentru cei condamnați la consumul fără limite, un familiar prenume. Privit din partea cealaltă a « cortinei de fier », el rămîne un mit — și oricît de imprevizibil s-a

https://biblioteca-digitala.ro

configurat arta sa în fiecare moment, el nu dorea să fie idolatrizat, întrucît democrația permite accesul fiecăruia în Panteonul Celebrităților. Societatea de consum i-a pus o mască pe față, ori el a fost cel care ne-a prezentat speranțele fără perdea? Calmul matissian al sălilor din care lipsește Andy, această « mașină de făcut imagini » — cum se definea el însuși — este complet străin de agitația automatizată din « Timpurile noi » ale lui Chaplin. Alături de Marcel Duchamp și de Beuys, el nu a sfidat doar burghezia prin simplul fapt că exista așa cum a fost lăsat să o facă — « realismul » său absolut îi dezarmează definitiv și pe cei mai militanți adversari ai lumii în care ești silit la bunăstare. În alt context, am privit un portret al lui Lenin — figură roșie pe fond negru — peste care plutea o amintire ortodoxă din Jawlensky: sobru dar picant, părintele Revoluției primise conturuti ascetice, ca de sfînt. A fost poate singura dată cînd Andy s-a gîndit la Asceză — tot fără să vrea. Un Balzac al Secolului 20, care ne-a angajat pe toți într-o frescă socială imensă, fără a ne sili să o numim « analiză sociologică », pasionat de clipa ce *trebuie* trăită și temător de moarte — deși a evocat-o prea des în seria imaginilor lui catastrofice — Andy Warhol merită respectul datorat celui care ne-a readus la scara modestă a realității noastre plenare și vulnerabile, aurite și bune de aruncat la coș.

Un nou paradox? Nu. Paradoxul aparține realității, nu a fost descoperit de Warhol. Este sarea nemijlocirii asupra căreia nu merită să filosofăm: există oameni nesărați, din abundență . . .

DOCUMENT

artistul și timpul său*

albert camus

Un înțelept din Orient cerea întotdeauna, înainte de a-și face rugăciunea, ca divinitatea să binevoiască a-l scuti de a trăi într-o epocă interesantă. Cum noi nu sîntem înțelepți, divinitatea nu ne-a scutit să trăim într-o epocă interesantă. În orice caz, ea nu admite să putem trăi fără să ne gîndim la această epocă. Scriitorii de azi o știu prea bine! Dacă ei vorbesc, iată-i criticați și atacați. Dacă, mai modești, trec totul sub tăcere, li se va imputa această tăcere pe un ton de reproș zgomotos. În mijlocul acestui zgomot, scriitorul nu poate spera să șadă de-o parte pentru a-și urmări gîndurile și ideile care îi sînt scumpe. Pînă în prezent, tăcerea a fost întotdeauna posibilă de-a lungul istoriei. Cel ce nu aproba, putea deseori să tacă sau să vorbească despre altceva. Astăzi totul s-a schimbat; tăcerea însăși poate lua un sens redutabil. Începînd din clipa cînd tăcerea însăși este considerată ca o alegere voluntară, fie lăudată, fie pedepsită, artistul vrînd-nevrînd este angajat. Dar nu este vorba de o angajare voluntară, ci mai degrabă de un serviciu militar obligatoriu. Astăzi orice artist este îmbarcat pe corabia timpului său. Și trebuie să se resemneze, chiar dacă mirosul corăbiei nu-i place sau dacă sentimentele sînt prea numeroase sau chiar atunci cînd direcția mersului este greșită. Iată: sîntem în largul mării; artistul în rînd cu ceilalți trebuie și el să vislească fără să se prăpădească, adică — dacă poate — să continue a trăi și a crea.

Vorbind deschis, acest lucru nu este ușor și înțelegem că artiștii regretă vechiul lor confort. Schimbarea este cam brutală. Dar ca întotdeauna în incinta circului istoriei există martirul și leul. Pînă acum, primul trăia din mîngîieri și consolări eterne, al doilea dintr-o hrană istorică tare însîngerată. Însă, pînă în zilele noastre, artistul nu era în arenă, ci pe bănci. Cînta pentru oricine sau mai bine zis pentru el însuși, sau în cel mai bun caz, pentru a da curaj martirului din arenă și a îndepărta puțin leul, distrîndu-l. Astăzi, din contră, artistul este în arenă. Și forțat, vocea sa nu mai este aceeași; este mult mai puțin sigură. Vedem bine tot ce poate pierde arta în această constantă obligație. Mai întîi spontaneitatea, apoi acea divină libertate pe care o respirăm spre exemplu în opera lui Mozart. Acum înțelegem mai bine de ce operele noastre artistice au ceva stîngaci și limitat, de ce au fruntea îngîndurată și mersul nesigur. Astfel se explică de ce există mai mulți ziariști decît scriitori, mai mulți nepricepuți în pictură decît maeștri ca Cézanne sau Van Gogh și de ce romanele polițiste sau de aventuri au luat locul romanelor lui Tolstoi sau ale lui Stendhal. Bineînțeles, putem deplînge această stare de lucruri, putem avea accese de tristețe ca Ștefan Trofimovici în *Posedații* lui Dostoievsky; dar această tristețe nu schimbă nimic în realitate. De aceea este mai bine, după opinia mea, să ne adaptăm epocii, din moment ce se cere acest lucru atît de vehement, și să recunoaștem că epoca marilor maeștri, a artiștilor din turnul de fildeș împodobit cu flori, este pe veci apusă. A crea astăzi înseamnă a crea primejdios. A publica înseamnă a se expune deschis bîrfelilor unui secol ce nu iartă nimic. Deci întrebarea nu este de a ști dacă ceea ce facem este sau nu prejudiciabil artei. Întrebarea este, pentru toți cei ce nu pot trăi fără artă și fără sensul ei, dacă printre toate opreliștile atîtor ideologii și atîtor « bisericuțe » (în mijlocul cărora ne simțim atît de singuri!), divina libertate a creației mai este posibilă. Nu este suficient să spunem că în această privință arta este amenințată de puterea Statului, deoarece în acest caz problema ar fi simplă: artistul luptă sau capitulează. Problema este mult mai complexă, vitală chiar, de îndată ce observăm că lupta se dă în însăși ființa artistului. Ura contra artei ce se întîlnește atît de des în epoca noastră nu are sens decît pentru că este întreținută chiar de artiștii înșiși. Artiștii care ne-au precedat se îndoiau uneori de propriul lor talent; astăzi ei se îndoiesc dacă arta lor are vreun sens sau nu, adică dacă mai este nevoie ca arta să existe. Ca și cum Racine, în 1957, s-ar scuza de a scrie *Bérénice* în loc să lupte pentru apărarea Bisericii Catolice.

Această dilemă a artistului în ceea ce privește arta sa are mai multe motive, dintre care nu trebuie să reținem decît pe cele esențiale. Ea se explică, în cel mai bun caz, prin impresia pe care o produce un artist contemporan atunci cînd minte sau cînd vorbește în gol, presupunînd că nu ține seama de greutățile timpului său. Ceea ce caracterizează timpul nostru, într-adevăr, este condiția mizerabilă în care se zbat masele de oameni, este impresia dureroasă pe care această mizerie o lasă în sensibilitatea contemporană. Știm că ea există atunci cînd am vrea s-o uităm. Iar dacă o știm, nu înseamnă că elitele — artistice sau altele — ar fi devenit mai bune, mai umane, nu! ci numai că masele umane au devenit mai numeroase și mai tari, împiedicîndu-ne să le uităm.

Mai există și alte motive — iar unele mai puțin nobile — la această demisie a artistului. Dar oricare ar fi aceste motive, ele merg spre același țel: a descuraja creația liberă prin atacarea principiului său esențial: credința artistului în el însuși. « Crezul omului în propria sa putere — a spus excelent Emerson — este însăși Credința!» Iar un alt scriitor american din secolul XIX a adăugat: « Cît timp un om rămîne fidel lui însuși, totul îi vine în ajutor: societatea, statul, soarele însuși, luna și stelele ». Acest nemărginit optimism pare mort astăzi. Artistul, în cele mai dese cazuri, se rușinează de el însuși și de privilegiile sale, dacă acestea există. El trebuie să răspundă înainte de toate la întrebarea următoare: arta este ea un lux inutil și mincinos?

I

Primul răspuns cinstit pe care-l putem da este următorul: se întîmplă într-adevăr ca arta să fie un lux mincinos. Pe puntea vasului cu pînze, putem întotdeauna să cîntăm frumusețea cerului și a mării atunci cînd sclavii vîslesc și se prăpădesc în fundul vasului; pe băncile circului putem auzi o conversație veselă și mondenă atunci cînd în arenă victimele cad sub dinții leului. Și desigur este foarte greu să criticăm această artă care, în trecut, a dat atîtea capodopere. Numai că lucrurile s-au schimbat puțin, mai ales că numărul sclavilor și al martirilor a crescut uimitor pe suprafața globului. În fața atîtor suferințe, arta noastră, dacă persistă să rămînă un lux, trebuie să accepte, în zilele noastre, să fie numită și o minciună.

Și ce oare ar putea să mai exprime? Dacă se conformează la ceea ce cere societatea noastră, va fi numai un divertisment fără nici un țel. Dacă o trece cu vederea, adică dacă artistul se izolează în visările sale, nu va exprima altceva decît o izolare sau un refuz. Vom avea astfel o artă distractivă sau o artă formală, preocupată numai de formă — în ambele cazuri, o artă ruptă de realitate, de viață. De mai bine de un secol, trăim într-o societate care nu este nici măcar societatea Banului (banul și aurul pot da naștere unor pasiuni umane), ci numai aceea a unui simbol al banului. Societatea negustorilor se poate defini ca o societate în care lucrurile concrete sînt înlocuite cu niște simboluri. Cînd la putere există o clasă care-și măsoară bogăția nu prin pogoanele de pămînt sau prin sacii de bani, ci numai prin cifrele ce rezultă dintr-un număr de operații bancare, ea se lasă pradă unui fel de mistificare. O societate întemeiată pe operații bancare este, în esență, o societate artificială în care adevărul concret, palpabil, este mistificat. Nu ne miră atunci că o astfel de societate își alege, pentru a-și face un mit, o morală de principii formale — și că scrie cuvintele de Libertate și Egalitate fie pe ușile închisorilor fie pe cele ale băncilor. Totuși, cuvintele nu se lasă ușor deformate. Cuvîntul cel mai calomniat astăzi este cuvîntul de Libertate. Oamenii pseudo-inteligenți (căci sînt de părere că există alături de oameni cu adevărat inteligenți și oameni doar în aparență inteligenți) declară categoric că libertatea nu este decît un obstacol pe drumul adevăratului progres. Dar astfel de prostii au putut fi exprimate numai pentru că timp de un secol societatea negustorilor a făcut din libertate ceva exclusiv și unilateral, considerînd-o ca pe un drept și nu ca pe o datorie. De cîte ori a putut, a făcut din libertate un principiu abstract în slujba unei opresiuni reale.

În consecință, ce poate fi de mirare că această societate nu a cerut artei să fie un instrument de eliberare ci un exercițiu fără prea mare importanță, adică un simplu divertisment? O întreagă elită care se văita în primul rînd de lipsa de bani s-a mulțumit totuși, timp de decenii, cu romancierii săi mondeni și cu arta sa inutilă, aceea artă despre care Oscar Wilde, gîndindu-se la el însuși înainte de a fi cunoscut închisoarea, spunea că este extrem de superficială.

Producătorii de artă (nu spun încă « artiștii ») ai Europei burgheze, înainte și după 1900, au acceptat astfel să fie iresponsabili pentru că dacă ar fi fost responsabili ar fi trebuit să se rupă în întregime de societatea lor (cei care s-au rupt într-adevăr se numeau Rimbaud, Nietzsche, Strindberg și știm

---

* conferință rostită la Uppsala, la 14 decembrie 1957

https://biblioteca-digitala.ro

cu toţii preţul pe care l-au plătit). Din această epocă a rămas teoria artei pentru artă care nu este decît o justificare a acestei iresponsabilităţi. Arta pentru artă, divertismentul unui artist singuratic, este tocmai arta artificială a unei societăţi false şi abstracte. Rezultatul său logic este arta saloanelor sau arta pur formală care se hrăneşte cu preţiozităţi şi abstracţiuni sfîrşind prin distrugerea oricărei realităţi. Cîteva opere încîntă astfel cîţiva oameni în timp ce altele mai numeroase dar şi mai ordinare, depravează pe mulţi alţii. În final, arta se constituie în afara societăţii şi îşi taie rădăcina sa vitală. Încet-încet, artistul chiar foarte lăudat este singur, sau nu este cunoscut de ţara sa decît prin mijlocirea presei şi a radioului care îl arată într-un aspect uşor de înţeles, adică simplificat. Astfel, milioane de oameni vor avea sentimentul că îl înţeleg pe cutare sau cutare mare artist al timpului nostru numai pentru că au citit în ziare că se ocupă cu creşterea unor canari sau că nu rămîne niciodată însurat mai mult de şase luni. Cea mai mare celebritate în ziua de astăzi constă în a fi admirat sau detestat fără să fi fost citit. Orice artist care ar visa să fie celebru în societatea noastră trebuie să ştie că nu el va fi, ci un altul sub numele său, iar acesta îl va abandona şi poate, într-o zi, va ucide în el pe artistul veritabil.

Cum să nu ne mirăm, aşadar, că tot ce s-a creat valoros în Europa negustorilor din secolele XIX şi XX, în literatură de exemplu, s-a ridicat împotriva societăţii! Putem spune că pînă la Revoluţia franceză literatura este, în general, o literatură de consimţire, de aprobare a societăţii. Dar din momentul în care lumea burgheză, născută din revoluţie, se stabilizează, literatura devine una de revoltă. Valorile oficiale sînt atunci negate, de exemplu în Franţa, fie prin purtătorii valorilor revoluţionare, de la romantici la Rimbaud, fie prin păstrătorii valorilor aristocratice cum sînt Vigny şi Balzac. În ambele cazuri, poporul şi aristocraţia, care sînt cele două izvoare ale oricărei civilizaţii, se înscriu împotriva falsei societăţi a timpului lor.

Dar acest refuz, menţinut prea mult timp şi devenit rigid, a îmbătrînit şi el contribuind la un alt soi de sterilitate. Poetul blestemat în mijlocul unei societăţi negustoreşti (Chatterton oferă cel mai frumos exemplu) s-a sclerozat şi el din cauza acestui principiu: anume că nu poţi fi un mare artist decît împotriva societăţii timpului tău, oricare ar fi ea. Just la origine cînd afirma că un adevărat artist nu poate colabora cu lumea banului, principiul a devenit fals cînd s-a înţeles că un artist nu se poate afirma decît în contrazicere cu orice lucru. Astfel mulţi dintre artiştii noştri nădăjduiesc să fie blestemaţi, se simt prost dacă nu sînt, căutînd în acelaşi timp aplauzele şi fluierăturile. Desigur, societatea fiind astăzi obosită sau indiferentă, nu aplaudă şi nu fluieră decît la întîmplare. De aceea intelectualul din epoca noastră devine rigid pentru a rămîne integru. Dar din cauză că refuză totul, pînă şi tradiţia artei sale, artistul contemporan îşi dă iluzia că el creează propria sa lege şi sfîrşeşte prin a se crede Dumnezeu. În acelaşi timp, el crede că singur îşi va crea propria sa realitate. Totuşi, departe de societatea sa, nu va putea crea decît opere formale sau abstracte, emoţionante ca experienţe dar lipsite de fecunditatea proprie artei veritabile, a cărei menire este de a fi universală. În final, va fi tot atîta deosebire între subtilităţile sau abstracţiunile contemporane şi opera unui Tolstoi sau a unui Molière, ca între venitul de pe urma negoţului cu un grîu invizibil şi brazda fecundă a pămîntului însuşi.

II

Astfel, arta poate fi un lux mincinos. De aceea nu ne miră faptul că anumiţi oameni sau artişti au vrut să meargă pe o cale întoarsă şi să revină la adevăr. Din acest moment, ei au negat că artistul ar avea dreptul la solitudine şi i-au oferit ca subiect, nu visul său, ci realitatea trăită şi suferită de toţi. Siguri că arta pentru artă, prin subiectele sale şi prin stilul său, se îndepărtează de înţelegerea maselor, sau nu exprimă nimic din adevărurile lor, aceşti oameni au voit ca artistul să-şi propună a vorbi despre şi pentru mulţime. Să înfăţişeze suferinţele şi fericirea tuturor în limbajul tuturor — şi el va fi universal înţeles. Ca recompensă a unei fidelităţi absolute a realităţii, el va obţine înţelegerea universală a oamenilor.

Acest ideal al înţelegerii universale este într-adevăr acela al oricărui mare artist. Contrar părerii generale, dacă există cineva care nu are dreptul la singurătate, acesta este tocmai artistul. Arta nu poate fi un monolog. Artistul singuratic şi necunoscut, în momentul cînd se adresează posterităţii, nu face altceva decît să-şi reafirme propria sa vocaţie. Văzînd că dialogul este imposibil cu contemporanii săi surzi sau distraţi, el solicită un dialog mai bogat cu generaţiile viitoare. Dar pentru a vorbi cu toţi despre toate, trebuie să vorbească despre ceea ce toţi ştiu şi despre realitatea comună tuturor. Marea, ploaia, vîntul, dorinţele, lupta contra morţii, iată ceea ce uneşte pe toţi oamenii. Ne asemănăm prin ceea ce vedem împreună, prin ceea ce suferim împreună. Visările se schimbă cu oamenii, dar realitatea lumii este patria noastră comună. Scopul realismului este deci legitim pentru că este adînc legat de aventura artistului.

Să fim deci realişti. Sau mai degrabă să încercăm a fi dacă acest lucru este posibil. Deoarece nu este sigur că definiţia are vreun sens, nu este sigur că realismul chiar atunci cînd este dorit, e şi posibil. Să ne întrebăm deci dacă realismul pur este posibil în artă. Dacă e să dăm crezare declaraţiilor făcute de reprezentanţii realismului naturalist din ultimul secol, el este reproducerea exactă a realităţii. El este faţă de artă ceea ce fotografia este faţă de pictură: prima copiază în vreme ce a doua alege. Dar ce copiază el şi ce înseamnă realitate? Chiar cea mai bună fotografie, în final, nu este o copie chiar exactă, suficient de realistă. De exemplu, ce poate fi mai real, pe lumea noastră, decît o viaţă de om şi cum s-ar putea s-o reproducem mai bine decît într-un film realist? Dar în ce condiţii un astfel de film va fi posibil? În condiţii pur imaginare. Într-adevăr, ar trebui să fixăm în faţa acestui om, zi şi noapte, un aparat de filmat care să funcţioneze în continuu, înregistrînd fiecare din mişcările sale. Rezultatul va fi un film a cărei proiecţie ar dura o viaţă de om şi care n-ar putea fi vizionat decît de spectatori hotărîţi să-şi piardă propria lor viaţă pentru a se interesa exclusiv şi în detaliu de viaţa altuia. Chiar în aceste condiţii, filmul nu ar fi realist, pentru simplul motiv că realitatea unei vieţi de om nu se găseşte exclusiv acolo unde se află el, ci se găseşte şi în alte vieţi care o formează pe a sa, vieţile fiinţelor iubite — care ar trebui şi ele filmate — chiar şi vieţi de oameni necunoscuţi, înstăriţi sau săraci, concetăţeni, militari profesori, tovarăşi invizibili în mine sau pe şantiere, diplomaţi şi dictatori, reformatori religioşi, artişti care creează mituri hotărîtoare pentru dezvoltarea noastră, în sfîrşit fiinţe modeste, şterse, întîlnite la întîmplare dar care influenţează viaţa cea mai ordonată. Nu există, deci, decît un singur film realist posibil şi un singur artist realist: Dumnezeu. Ceilalţi, în afară de el, sînt infideli realului. În consecinţă, artiştii care refuză societatea burgheză şi arta sa abstractă, care vor să vorbească despre realitate şi numai despre ea, se găsesc într-o dureroasă dilemă. Vor să fie realişti şi nu pot. Vor să-şi supună arta realităţii şi nu se poate înfăţişa realitatea decît făcînd o selecţie care o supune originalităţii unei arte. Frumoasa şi tragica literatură din primii ani ai revoluţiei ruse ne arată bine această dilemă. Ceea ce Rusia ne-a dat atunci cu Blok şi cu marele Pasternak, cu Maiakovski şi Esenin, Eisenstein şi primii romancieri ai cimentului şi ai oţelului, reprezintă un splendid laborator de forme şi teme, o fecundă nelinişte, o nebunie a cercetărilor. A trebuit totuşi să se tragă o concluzie şi să se spună cum putem să fim realişti atunci cînd realismul este imposibil. Dictatura, ca întotdeauna, şi-a spus cuvîntul incisiv: realismul, zice ea, este mai întîi necesar, iar apoi este posibil cu condiţia să fie socialist. Care este sensul acestui decret?

De fapt, el recunoaşte deschis că nu se poate reproduce realitatea decît făcînd o selecţie şi refuzînd teoria realismului aşa cum a fost formulată în secolul XIX. Nu-i rămîne decît să găsească un principiu de selecţie în jurul căruia lumea se va organiza. Şi îl găseşte nu în realitatea pe care o cunoaştem, ci în realitatea care va fi, adică viitorul. Pentru a reproduce exact ceea ce este, trebuie să descriem şi ceea ce va fi. Altfel zis, adevăratul scop al realismului socialist este tocmai ceea ce încă n-a ajuns la realitate.

Contradicţia este superbă. Dar, la urma urmei, expresia însăşi a realismului socialist este contradictorie. Într-adevăr, cum este posibil un realism socialist atunci cînd realitatea nu este în întregime socialistă? Ea nu este socialistă, de exemplu, nici în trecut, nici pe de-a-întregul în prezent. Răspunsul e simplu: se va alege în realitatea de astăzi sau de ieri ceea ce pregăteşte sau ajută societatea perfectă a viitorului. Astfel vom alege, pe de o parte, să negăm şi să condamnăm ceea ce, în realitatea prezentă, nu este socialist, iar pe de altă parte, să exaltăm ceea ce este sau ceea ce va deveni socialist. Ajungem inevitabil la arta propagandei, cu părţile ei bune şi rele, la un fel de bibliotecă roză care, la fel ca arta abstractă, este tăiată de realitatea complexă şi vitală. În final, această artă va fi solicitată în măsura exactă în care nu va fi socialistă.

Această estetică care se vroia realistă devine atunci un nou idealism, la fel de steril, pentru un artist veritabil, ca şi idealismul burghez. Realitatea nu este aşezată pe un tron regesc decît ca să fie mai bine lichidată. Arta se află redusă la nimic. Vrea să servească ceva, dar servind este înrobită. Numai cei ce se feresc să descrie realitatea vor fi numiţi realişti şi vor fi lăudaţi. Ceilalţi vor fi cenzuraţi spre bucuria primilor. Celebritatea care, în societatea burgheză, provine din faptul că nu eşti citit sau că eşti prost citit, va rezulta în societatea socialistă din faptul că vei împiedica pe alţii să fie citiţi. Aici, de asemenea, arta adevărată este desfigurată sau gîtuită, iar răspîndirea universală a operei de artă, făcută imposibilă de cei care tocmai doreau acest lucru cu pasiune.

Cel mai simplu, înaintea unui astfel de eşec, ar fi să recunoaştem că realismul aşa-zis socialist are puţine puncte comune cu arta veritabilă şi că revoluţionarii, în interesul însuşi ai revoluţiei, ar trebui să caute o altă estetică. Se ştie însă că, dimpotrivă, apărătorii ei strigă pînă la cer că nu există altă artă în afară de ea. Dar convingerea mea personală este că ei nu cred în ceea ce strigă astfel, pentru că au hotărît în sinea lor că valorile artistice trebuie să fie supuse valorilor din acţiunea revoluţionară. Dacă acest lucru ar fi spus deschis, discuţia ar fi mai uşoară. Am putea respecta această abdicare la oameni care suferă prea mult din cauza contrastului între mizeria multora şi privilegiile legate uneori de vocaţia artistică, care refuză insuportabila distanţă dintre cei ce nu pot vorbi din cauza mizeriei şi cei a căror vocaţie este tocmai de a vorbi mereu. Realismul socialist în artă ar trebui să mărturisească deschis că este frate geamăn cu realismul politic, deoarece sacrifică arta pentru un geamăn scop străin artei dar care, pe scara valorilor, poate să-i pară superior. Pe scurt, el sacrifică arta în mod provizoriu, pentru a edifica mai întîi dreptatea. Cînd dreptatea va fi — într-un viitor încă neclar — arta va renaşte.

Şi cum să ne mirăm? Suferinţa oamenilor este un subiect atît de mare încît se pare că nimeni n-ar putea s-o redea decît numai dacă am fi sensibili ca poetul Keats care — se spune — ar fi putut să atingă cu mîna sa durerea însăşi. Nimic mai fals decît o literatură dirijată care încearcă să aducă acestei suferinţe consolări oficiale. Minciuna artei pentru artă se prefăcea că ignoră mizeria şi răspundea pentru aceasta. Însă minciuna realistă dacă, pe de o parte, exprimă cu curaj nenorocirea oamenilor, pe de altă parte, o trădează flagrant atunci cînd afirmă că ea este o punte spre o fericire viitoare, fericire despre care nimeni nu ştie nimic, dar care ajută la tot felul de mistificări.

Cele două estetici care s-au războit întotdeauna, aceea care preconizează un refuz total al actualităţii şi aceea care exprimă numai actualitatea înlăturînd restul, sfîrşesc prin a se întîlni departe de realitate, în aceeaşi minciună şi în suprimarea artei. Academismul de dreapta înlătură mizeria pe care academismul de stînga o exprimă. Dar în ambele cazuri, mizeria este întărită pe cînd arta este negată. /.../

traducere de Radu Drăgoescu

https://biblioteca-digitala.ro

CRITICA CRITICII

eseul de artă ca dialog

ioan horga

HYPHORON: Mă tot întreb, iubite Ousiades, de ce folosești cu atîta asiduitate, în eseurile tale, dialogul și dacă socotești într-adevăr întemeiată, cumva în chip obiectiv, această obstinată predilecție.

OUSIADES: Fără îndoială că așa o socotesc, Hyphoron; dialogul îmi pare a fi nu numai unul dintre cele mai adecvate procedee, dar mai mult încă, sînt profund încredințat că și atunci cînd eseistul scrie nedialogat, el face, în fond, dialog disimulat, traducere a unui fapt expresiv originar în altul derivat, și asta fie din motive de strategie a expunerii, fie pentru că metehnele firii lui îl îndeamnă să procedeze așa. Cu riscul de a fi pisălog, aș vrea să stabilim de la bun început, Hyphoron, despre ce vorbim în fond. În primul rînd, vorbim despre *eseu* și în al doilea, vorbim despre *eseul de artă* și nu despre altceva. Așadar: despre eseu. Eseul presupune nu o trimitere la ceva gata terminat, ci o trimitere la un sine în curs de constituire (sau, metodic, *ca și cum* ar fi în curs de constituite), adică la un real care tocmai *stă să devină* real. Realul poate tăcea, se poate lăuda, ne poate înșela asupra sa (intenționat sau nu), se poate ignora, sau poate spune chiar adevărul; de fapt, orice ar face, chiar mințindu-ne, el ne spune, vrînd-nevrînd, *ceva* adevărat despre sine, el se divulgă chiar deportretizîndu-se, el se arată pe sine chiar încercînd să se ascundă de noi. Relația e cea a vînătorului cu vînatul. Vînatul ne învață să-l cunoaștem nu povestindu-se, ci pur și simplu *constituindu-se ca vînat*, ascunzîndu-se, învățîndu-ne *să-l căutăm*, să ne apropiem de el, silindu-ne adică la o *experiență a dialogului*, care e vînătoarea însăși. Tratatul, studiul clasic, monografia scriu despre subiecte *trecute*, puse de-o parte, *încheiate;* eseul presupune un subiect *prezent, neîncheiat*, încă mobil, cu care tocmai stăm la taifas *acum*, construind un *acum* al relației noastre cu el; așezînd temeinic obiectul într-un *acum interogativ*.

H: Mi se pare destul de convingător. Numai că, atîta vreme cît *orice* eseu, prin însuși rostul lui firesc, e un dialog, ascuns sau nu, mă întreb cum ar mai putea fi eseul de artă mai dialog decît dialogul însuși?

O: Să nu ne repezim! Orice dialog obișnuit presupune cel puțin doi parteneri, care *vorbesc despre același lucru*, chiar dacă din puncte de vedere diferite. Amîndoi partenerii « vorbesc » cu concepte, despre realități pur conceptuale; altfel spus: pentru amîndoi, cuvîntul (atît de drag lui Henri Wald) e începutul și sfîrșitul lumii. Chiar cînd scriem un tratat sau un studiu neeseistic despre artele vizuale sau despre muzică, ne referim nu la opere, fenomene, genuri, categorii « prezente », care se « desfășoară » în fața noastră *acum*, riscîndu-și, în acest *acum*, întreaga existență, ci ne referim la opere, fenomene, genuri, categorii *absente*, conceptualizate în tot felul de traducții, reducții și deducții verbale, din care odată intrați nu mai ieșim decît ca să fumăm o țigară. Or, chiar fiind făcut și el din cuvinte, eseul presupune nu doi parteneri vorbăreți, ci doi parteneri care, fiecare, *folosesc altă unealtă de relație* cu lumea și — paradoxal — care « vorbesc » fiecare în altă « limbă » și deci despre altceva sau altcineva. Cei doi interlocutori specifici ai eseului de artă ar fi:

— cel ce *vede* (adică cel ce folosește privirea, Pius Servien, știa cîte ceva despre asta, încă de prin o mie nouă sute treizeci și)

— cel ce *vorbește despre un real* aflat cînd « dincolo » de vedere, cînd « dincoace » de vedere, cînd...

ALBERCHT DÜRER, *Isus printre învățați (detaliu)*

H: Bine, dar și criticul pleacă de la un *concret vizual*, de la un văzut, fără să fie, prin asta, neapărat (sărmanul!) eseist.

O: Criticul nu *vede*, cum zici, ci *a văzut*, presupun că a văzut bine, dar asta ieri, sau înainte cu o clipă; ceea ce a văzut el este — pentru a putea deveni material de critică — un trecut vizual, al cărui proces de ivire / captare / interogare / surpriză s-a cam încheiat de mult. Criticul care « vede » chiar în timp ce scrie e un poate foarte talentat fals critic, un critic-impostor, pentru că rolul criticului e *să ducă* vizualul (în certitudinea și completitudinea lui senzorială) la *necritic*. El (criticul) e cel avut, cel știutor, cel care *dă* cititorului din ceea ce *are*, dar din ceea ce cu adevărat *are*, nu din ceea ce nu are sau are doar pe jumătate. Un așa-zis critic care dă din ce *nu are* (conștient sau nu) e un *necritic* în piele de oaie.

H: Dar prin inerenta sa subiectivitate sau « limită » individuală criticul nu poate « avea » *tot*, el însuși *are și nu are*.

O: Te înșeli. Întîi că noi vorbim de Criticul Adevărat, deci Ideal, nu de celebrul cutare. Apoi, chiar făcînd din nivelul « cutare » etalon, așa-zisul critic « concret », individualizat, are « în piesă » menirea de *a da* rolul celui *ce dă*; or, nu putem da părți ca părți, fragmente ca fragmente, lipsite de un sens al totalității (chiar cînd oferim un fragment statuar de pildă, îl oferim ca purtător al unei integralități, și nu ca « bucată » de sens sau ca sfert de valoare)*. Critic nu e cel ce percepe opera de artă ca sensibilitate *divizibilă* solidificată, ci cel care o percepe ca totalitate, ca *întregime inteligibilă*, numai ca o asemenea întregime el putînd să ne-o re-dăruiască.
Pentru eseist, problema totalității operei nici nu se pune, deoarece pentru el operele sînt, în chiar momentul discutării lor, *prezente*, ele sînt, în fiecare clipă, închideri și deschideri unde putem găsi orice, în afara unei totalități definitive, aulice; pentru eseist, opera de artă nu este toată undeva anume, ci în jurul lui, *peste tot*. Dacă sculptorul sau poetul trăiește *sechestrat* în interiorul unei opere care e *propria* sa operă, eseistul trăiește înlăuntrul unei opere care e principial *a altuia*, care devine a sa doar ca *alteritate*, doar prin calitatea ei de a fi a *altcuiva* și pe care, în clipa celei mai acute posesiuni, o părăsește. Altfel spus, el trăiește, simultan, înlăuntrul unei opere și în afara ei, alergînd bezmetic, fără oprire, dinlăuntru în afară — o alergătură în care recunoaștem (vai!) chipul abia mascat al dialogului.

H: Hm! Și al doilea partener la dialog, « cel ce vorbește » sau « cel ce conceptualizează? »

O: El, prietene, este « autorul » nu al nelimitării lăuntrice a temei, nu al ivirii, din sinele ei, a văzutului, ci al limitării ei, al înconjurimii ei cu un contur gros, ermetic închis, cu toate că invizibil. El are rolul de integrare a vizibilului în ne-vizibil, a prezentului în ne-prezență, adică într-o ne-definitivă, ne-finită interogativitate, într-un oscilant trecut-viitor reversibil (spunem: « știi, ieri am văzut o natură moartă grozavă! » sau « pe onoarea mea că mîine mă duc să văd un Pallady! »; la fel de adevărat putînd spune: « știi, mîine am văzut o natură moartă! » sau « ieri, mă voi duce să văd un Pallady! »).

H: Îți arde de pezevenlîcuri. Totuși, s-ar putea înțelege că, dintre cei doi, « văzătorul » ar avea de-a face cu lucrurile doar în prezentul lor senzorial, adică doar cu particularul și singularul, disprețuind sau cel puțin ignorînd generalitatea, ideile, lăsînd acestora din urmă doar rolul ignobil al marginirii, al opririi în loc, al irealizării conceptualizatoare a realului. Pentru că, oricum, nu putem « vedea » decît metaforic *idei*.

O: Eroare; e poate cea mai crîncenă enormitate care — iartă-mă, te rog — a putut trece prin mintea unei viețuitoare istețe ca tine. Din ceea ce *vede* văzătorul în timpul taifasului său cu nevăzătorul (eseul de artă fiind, *de fiecare dată*, o generică, elementară discuție a vizualului cu nevizualul, un dialog al cărui ultim, invariabil « subiect » este vizualul însuși ca existență), covîrșitoarea majoritate o constituie nu lumile *concrete*, operele de artă *concrete*, ci *ideile*, *ielele* camilpetresciene, o posibilă caracterizare a eseului putînd fi dialogul privirii care « *vede* » *idei* (fugoase, întîmplătoare, dansante, mereu schimbătoare) cu cuvîntul « orb » care adună la un loc, calmează, conceptualizează, fixează *concretul* aiuritoarei diversități vizuale (citește: particulare) a lumii.
Dar ne-am cam depărtat și — iată — sîntem abia la mijlocul problemei. Vom continua negreșit altădată, acum, aici, avînd de adăugat numai că acest dialog se manifestă *nu* într-un singur fel, de pildă ca la Platon, unde adevărul e construit din contradicțiile treptat descoperite ale unei teze adesea identificate cu părerea comună, așa încît, de fapt, participăm la o dublă construcție: una, inductivă și metodică, a erorii, și (din dilemele și aporiile sîrguincios relevate ale acesteia) o a doua, deductivă, a adevărului « extras ». Există, de asemenea, dialogul înfruntării directe de teze *gata constituite* (și nu implicate, fie și negativ, una în alta), dialogul prin *complinire*, dialogul destinat să creeze o *atmosferă* în care diferitele teze să aibă doar a se cufunda, dialogul care *împacă* contrariile contopindu-le, dialogul care propune valori, ierarhizează, clasifică, *ordonează*, dialogul care creează nu neapărat « noul » însuși, ci *surpriza* neașteptatului, *regia ivirii*, șocul, dialogul care *amplifică* doar, conotativ, stîrnind în jurul temei sale un joc agitat de perspective, dialogul (dimpotrivă) *restrictiv*, etc., etc., etc., și pe lîngă toate astea: dialogul *conductor al lecturii*, cel care provoacă interesul, deschide și potențează drumul cititorului către *încă necunoscutul potențial*, pentru ca apoi să consolideze-contureze-accentueze *cunoscutul* obținut, făcîndu-l « mai cunoscut ». Acesta e dialogul nostru care-și propune să fie un « mulaj » al unei posibile călătorii mentale, încercînd deschiderea unor ascunsuri, modelînd procesul apropierii și asimilării, pînă la dorita metamorfoză a neștiutului în știut.

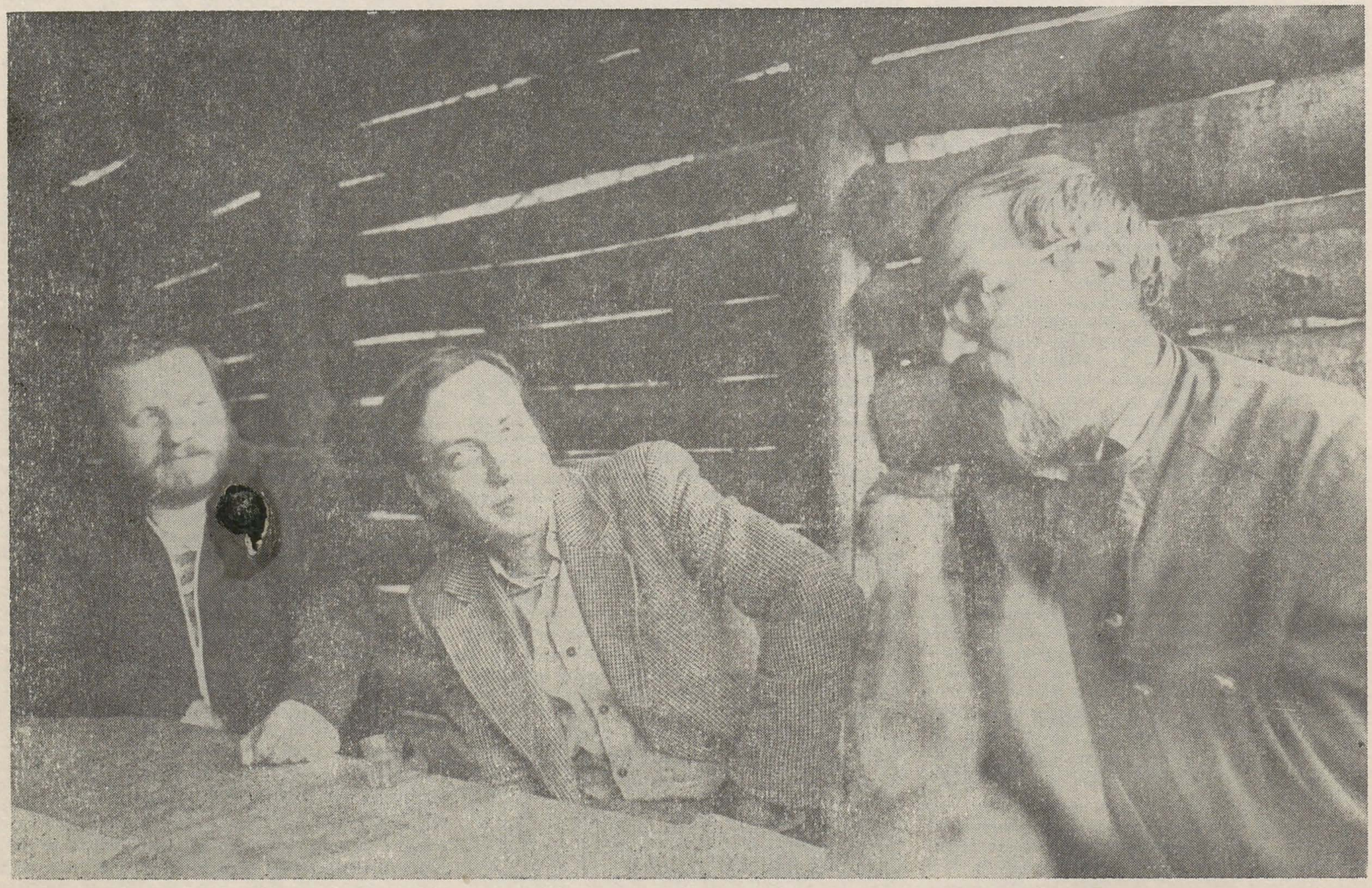
---

* nici chiar dadaiștii care vor inventa tot felul de anti-sensuri, contra-sensuri, sensuri răsturnate și cîte și mai cîte, nu vor reuși să inventeze fragmentul de sens, pentru că ticălosul ăsta de sens poate fi eliptic (ca expresie), lacunar (ca densitate), obscur (criptic), neclar, indirect, fandosit (înzorzonat cu podoabe împrumutate), dar niciodată fragmentar.

https://biblioteca-digitala.ro

mihai ispir
(1950—1990)

Gheorghe Vida, Mihai Ispir, Mihai Drișcu



În persoana lui Mihai Ispir s-au întîlnit calități pe care rar le aflăm împreună. Cercetător riguros al istoriei artelor cu aplicație spre surprinderea detaliilor celor mai secrete și spirit sintetic apt de viziune globală, totalizantă; subtil cunoscător al artei vechi, al Renașterii, al artei secolului al XIX-lea, în același timp exeget pătrunzător al fenomenului contemporan, propagator chiar al celor mai recente idei novatoare; specialist de vocație (am spune fără egal în critica plastică de la noi) în problematica arhitecturii și rafinat exeget al inefabilului picturii (studiile despre Șirato ori Pallady sînd modele de analiză subtilă, « muzicală » a fenomenului picturii); riguros, precis, plin de acribie în afirmațiile critice, în metoda de explorare a istoriei artelor, dar și poet al ei, apt de asocieri rare, pline de rafinament intelectual.
Mihai Ispir a îmbinat în chip firesc, organic, spiritul de finețe și spiritul geometric pascaliene, precizia de cristal a asertiunilor critice, a încadrărilor categoriale vaste, și capacitatea de a vedea principiile încarnate în cazul particular sau chiar insolit.
Mihai Ispir a întrunit în chip fericit calitățile pe care Pascal le considera esențiale pentru un om integral. Să ne reamintim sentința pascaliană: « Există prin urmare două feluri de minți: unele care pătrund viu și adînc consecințele regulilor — și acestea sînt minți caracterizate prin precizie; altele care înțeleg un mare număr de reguli fără a le confunda și în aceasta constă l'esprit de geometrie. Prima categorie înseamnă putere de pătrundere și precizie; a doua amplitudine spirituală. »
Criticul și istoricul de artă atît de nedrept răpus în plină activitate, în plină efervescență creatoare, a cultivat « ideile clare și distincte », precizia carteziană infailibilă, dar și spiritul dubitativ, îndoiala metodică. Nici o afirmație a sa, oricît de exactă, nu se voia apodictică. Subzista mereu în spatele ei un germene de rezervă, de cumpănit scepticism, de așteptare a unei noi confirmări probante.
Omul era de o desăvîrșită urbanitate, de o rară distincție interioară, afectuos, mereu parcă îndatorat celor din jur. Un zîmbet cordial, cald, te făcea să te simți bine, în siguranță în preajma sa. Nici o urmă de viclenie ori de ascundere în spatele confortabil al unei măști, mască pe care din nefericire atîția intelectuali o poartă. Era ceea ce putem spune, fără pericolul de a greși, *un om curat*, cu purități și candori adolescentine, mereu de partea binelui, a cauzei drepte, mereu contrariindu-l pînă la durere fapta și gîndul insidioase, mișelia drapată « frumos ». Era adesea tulburat de vicleniile timpului și ale oamenilor, devenind tot mai vulnerabil în fața lor. Firul zilelor i s-a curmat și de tristețe . . .
Opera lui Mihai Ispir rămîne însă dincolo și deasupra circumstanțelor, a proximității temporale, istorice. Nu multele-i cărți — a trăit dureros de puțin, nici 40 de ani — sînt entități exemplare, prototipuri ale probității intelectuale, ale vocației creatoare, ale unei lucidități critice dublate de căldură și dragoste pentru obiectul cercetării, de dragoste și respect pentru fapta umană.
Mihai Ispir a fost un om întreg și un creator pe măsura omului. Nici un decalaj între etica vieții și etica operei. Un întreg nedisjuns. Opera lui abia acum își începe lunga confruntare cu timpul, purtînd garanția spiritului său rar, de om ales.
Acum gîndul mă duce din nou la Pascal, la o afirmație a acestuia cu care aș dori să omagiez memoria lui Mihai Ispir, lucrarea lui în cultura românească: « Este bine ca despre un om să nu se zică nici că este matematician, nici predicator, nici orator, ci că este ''*honnête homme*''. Numai această calitate universală îmi place. Dacă văzînd un om îți vine în minte cartea pe care a scris-o, e semn rău. Aș vrea să nu observi o calitate decît cînd este cazul, sau cînd trebuie să te folosești de ea (Ne quid nimis): de teamă ca o anumită calitate să nu decidă și să nu eticheteze pe cineva ».
Mihai Ispir, cu toate darurile lui, a fost în sensul cel mai adînc al ideii un « honnête homme ».

marin gherasim

duminică, 25 februarie 1990

https://biblioteca-digitala.ro

În fiecare din ultimii patru ani, paginile revistei ARTA au fost îndoliate la dispariția cîte unuia dintre criticii și istoricii de artă marcanți, magiștri, discipoli sau colegi. Poate că aceasta se întîmplă, cu aceeași frecvență, în fiecare profesie dar aici, fiind foarte puțini și cunoscîndu-ne bine, dispariţiile se văd și se resimt cu mai mare acuitate și durere. Ne împuținăm din zi în zi, de parcă un geniu rău și întunecat ar plana asupra noastră și și-ar stabili victimele pe alese. Nu sîntem fataliști, dar nu putem să nu ne gîndim, cu teamă, privind în jur: cine va fi următorul?

N-aș fi crezut niciodată că primul necrolog pe care îl voi scrie va fi pentru Mihai Ispir. Ne știam demult. În breaslă i-am fost cel mai vechi prieten. Colegi la Liceul de Arte Plastice « Nicolae Tonitza » (el cu doi ani mai mare), ne-am reîntîlnit pe băncile Institutului, la secția de istoria și teoria artei. Ne-am format umăr la umăr. Ne-au unit practicile de studiu, vacanțele petrecute împreună, apoi întîlnirile la Biblioteca Academiei și în redacțiile revistelor, vernisajele, delegațiile și documentările prin țară.

« Despre morți numai de bine », zice o vorbă veche. Dar cine a putut să spună despre Mihai Ispir, încă în viață fiind, vreo vorbă rea? Un om onest, îndatoritor, agreabil, bun și blînd, cu un comportament ireproșabil față de colegi, de prieteni, dar și de necunoscuți. Acribia și probitatea sa științifică erau exemplare. El a fost cel mai reprezentativ critic și istoric de artă al generației tinere. Ca o recunoaștere a acestor calități și o validare a statutului ce și-l clădise, a fost alegerea sa, cu majoritate de voturi, secretar al secției de critică a Uniunii Artiștilor Plastici. Toți aveam încredere în el. A deținut această funcție doar *patru* zile (de marți 13 februarie pînă sîmbătă 17 februarie). Nu a avut timp să ia vreo decizie sau să-și exercite în vreun fel calitatea de secretar, pentru care era cel mai potrivit. Propunerea de instituire a unui premiu de debut în critică și istorie de artă care să poarte numele celuilalt coleg, prematur dispărut dintre noi, Mihai Drișcu, a fost singura lui contribuție în cadrul secției, formulată chiar în cadrul ședinței care îl investise în funcție. Acum se impune constituirea unui nou premiu care să poarte propriu-i nume.

Mihai Ispir a plecat dintre noi cu discreția-i caracteristică. A plecat în plină ascensiune și forță creatoare, regretat de colegi și de discipoli, de artiști și de toți aceia care au avut privilegiul să-l fi cunoscut. Cum ne vom *(mă voi)* simți fără el? Fără sufletul lui deschis, prietenos și vesel? fără privirea lui albastră, blîndă? fără spiritul său autocritic și autoironia ce ne mai pondera fatuitatea, învățîndu-ne omenia și arătîndu-ne vanitățile existenței?

Singura noastră mîngîiere rămîn studiile, articolele, cronicile, recenziile și cărțile sale, cu care și-a înălțat o trainică reputație și un loc sigur, foarte stimat, în istoria artei românești. Există cîteva subiecte — Șirato, Pallady, clasicismul autohton — care, tratate exhaustiv de el, nu vor mai putea fi niciodată abordate fără a ține seama de el. Citindu-le, nu ne va ajunge timpul pentru a măsura în ele înțelepciunea și spiritul înalt al autorului, iar numele său va fi rostit cu stimă de toți colegii, de acum și din viitorime.

Studiu și creație — acesta a fost Mihai Ispir.

Și parcă tot nu-mi vine să cred că nu-l voi mai vedea. Tot mă aștept să-l întîlnesc la Academie, la sala 1, sau pe stradă, sau într-o expoziție sau atelier.

adrian-silvan ionescu

În 1979 apărea prima carte a lui Mihai Ispir, monografia care stabilea exemplar coordonatele demersului artistic al unui pictor de seamă — Francisc Șirato. În deceniul care s-a scurs de atunci, răstimp fixat implacabil, cu atît de nedreaptă zgîrcenie, Mihai Ispir a devenit o personalitate de anvergură a vieții artistice românești.

Au urmat alte trei cărți — *Clasicismul în arta românească*, sinteză erudită asupra secolului al XIX-lea, monografiile *Theodor Pallady* și *Marin Gherasim*. O culegere de studii își aștepta publicarea la Editura Meridiane.

Capacitatea de a ieși din fragmentarismul specializării înguste și de a rămîne totodată în limitele celui mai exigent și riguros profesionalism a impresionat fără îndoială cel mai tare pe colegii de breaslă. De la arhitectura medievală și pînă la cele mai recente tendințe ale artei contemporane, Mihai Ispir făcea dovada aceleiași competențe, aceleiași informații cuprinzătoare care nu era exhibată pentru a epata, ci nutrea, în mod firesc, dîndu-le substanță și autoritate, interpretările fenomenului artistic. Oricare din scrierile lui poate da seamă de ceea ce înseamnă cultura asimilată și așezată ca temei indispensabil propriei discipline.

Un spirit care se mișcă cu atîta ușurință de la o zonă la alta ar fi fost poate tentat, din comoditate sau grabă, să alunece pe lîngă subiectele dificile. Mihai Ispir nu a făcut-o însă și a decide « să ataci » cu seriozitate și implicare complexa artă a lui Pallady e un pariu greu de susținut. Simt nevoia tocmai de aceea să insist asupra acestei cărți, cu atît mai mult cu cît, la vremea apariției ei, o lipsă de promptitudine pe care acum aș numi-o necolegială, m-a făcut să tot amîn proiectata și promisa recenzie. Despre Pallady s-a scris mult și sînt în circulație tot felul de clișee care, în ultimă instanță, falsifică întîlnirea cu opera. Este meritul lui Mihai Ispir de a fi uitat locurile comune, de a fi rediscutat interpretări și teze mai vechi, unilaterale sau simpliste, dar rezistente în timp, și de a le fi opus puncte de vedere noi, întemeiate pe o cunoaștere de detaliu a subiectului său ca și a cercetărilor recente în teritoriul artei secolului XX. O sensibilitate proaspătă în contact cu opera de artă, o reală comunicare afectivă cu pictura palladiană ar completa aproape un portret ideal al istoricului de artă. Scrisă într-o limbă aleasă din care formulările memorabile nu lipsesc, cartea lui Mihai Ispir pornește dintr-un vast orizont de cultură ce se întinde de la estetică, artă și tehnica picturii pînă la literatură, muzică și filosofie. Așa se explică unghiul de privire cuprinzător, revelator de aspecte inedite, din care autorul își examinează subiectul. Mihai Ispir remarcă, și nu știu să o fi făcut altcineva înaintea lui, o interesantă distincție pe care Pallady însuși o făcea atunci cînd se socotea deopotrivă *pictor* și *artist*. Este firesc ca Pallady care avea un adevărat cult pentru un artist ca Leonardo, să fi fost pe deplin conștient de rarefierea conținuturilor picturii sau de focalizarea lor într-un punct unic, adusă de modernitate. De aici preocuparea insistentă a lui Mihai Ispir pentru formația complexă de *artist* a lui Pallady, fără de care *pictorul* nu poate fi înțeles. Esențiale sînt apoi clarificările privind îndelungata perioadă de cristalizare a stilului palladian, încheiată către 1919. Ce și cum a asimilat Pallady din estetica simbolismului, modul constant deși dissimulat în care pictura sa i-a receptat și distilat substanța, sînt chestiuni dificile, tratate cu mult tact și fină intuiție. Lucrări necunoscute sau superficial discutate pînă acum sînt investigate cu știință de « connaisseur », dezvăluindu-și abia acum nebănuite semnificații și iradieri. Originală și convingător argumentată este ideea, structurantă pentru întreaga carte, a modului în care existența și opera se întrețes și comunică pentru a forma un tot inseparabil în cazul lui Pallady. Mărturiile de epocă, jurnalul și corespondența pictorului, o profuziune de alte informații de detaliu, disparate și fragmentare, sînt admirabil recompuse și concertate într-o imagine coerentă și convingătoare a biografiei lăuntrice a artistului. Mihai Ispir a posedat acea rară calitate de a *ști să vadă* în materialul documentar amorf pe care cercetarea îl scoate la iveală, de a fi intuit valoarea amănuntelor aparent nesemnificative, de a le fi descoperit locul exact și relevanța în raport cu opera, sau mai curînd cu întregul viață-operă ce poartă numele Pallady.

Cu cărțile lui Mihai Ispir ne vom reîntîlni ori de cîte ori interesele noastre profesionale ne vor purta spre problemele, nu puține, ce și-au găsit aici sensuri și deschideri imprevizibile. Dar ne vor lipsi pentru totdeauna discreția și umorul lui, spiritul său de toleranță, care nu era semnul unei slăbiciuni ci reflexul unei corectitudini exemplare în a judeca munca celorlalți, fermitatea lui atunci cînd împrejurările o cereau. După cum viitorilor istorici de artă le va lipsi — și cine va putea să-l înlocuiască — profesorul care de pe acum își cîștigase un prestigiu ce n-ar fi făcut decît să crească. Ales de foarte curînd secretarul secției de critică a Uniunii, prezența lui era resimțită în viața artistică ca o garanție de echilibru. Ar fi drept să nu uităm că Mihai Ispir a fost un model în profesiunea noastră.

ioana vlasiu

Sînt două feluri de critici ai artei: cei ce vorbesc și cei ce ascultă; cei care cer și impun un lucru, cei care primesc și lasă să se impună acel lucru; aceia care supun și aceia care se supun; aceia care dezbină lumea artei cu individualitatea lor, printr-o făptuire univocă, și aceia care se dezbină pe ei înșiși printr-o angajare plurivocă; aceia care desfac pentru a face și aceia care fac pentru a desface; aceia care neagă pentru ca să afirme și aceia care afirmă pentru a nega... Sînt la fel de necesari și unii și ceilalți: actuala viață artistică ar fi nu numai fadă, ci chiar imposibilă fără aceste două atitudini opuse, fără schimbul sau fără media lor. Pentru că arta însăși pare a fi, mai cu seamă astăzi, o făptuire contradictorie — sau poate că doar aparent contradictorie.

Mihai Ispir era o grădină de liniște în această petrecere a artei contemporane, unde la fiecare pas pîndesc, tenace și încăpățînate, contradicțiile. Cu firea lui blîndă și cu un bun simț rar, însoțite de un delicat simț al umorului, el știa să depășească aceste contradicții lăsîndu-le să fie ceea ce sînt, încercînd să se regăsească peste tot — ca într-un tot, în grădina de liniște care era numai a lui. Mihai Ispir străbătea cu același interes și probitate domenii foarte diferite ale artei, de la arhitectură și design pînă la pictură, sculptură, ceramică, tapiserie; de la arta românească la cea universală; de la arta veche la cea mai nouă artă. Efortul lui Mihai Ispir era acela — destul de rar întîlnit totuși la un critic de artă — de a-și învăța privirea să asculte; de-a dobîndi, așa cum cerea Claudel, « ochiul care ascultă », Ispir își educa însă toată ființa să asculte, îndelung și răbdător, lumea prin care trecea. El știa să ia seama, ca puțini alții, la experiența artiștilor din vechea generație, dar se implica totodată din plin în neastîmpărul tinerilor și mai tinerilor săi colegi. Ascultarea lui era un dar și o ofrandă aduse celorlalți: cei care l-au cunoscut mai bine i-au rămas într-un fel sau altul îndatorați.

Modest în ciuda notorietății sale, scrupulos cu lucrul pe care îl făcea dar gata oricînd să dea o mînă de ajutor celor care-i solicitau colaborarea, Mihai Ispir lasă drept amintire o urmă de neșters. Dispariția lui dintre noi e poate singura contradicție pe care activitatea lui ne-o pune în față. Atît de neașteptată, ea contrariază prin golul pe care-l lasă în urmă, asemenea apei care se duce în adîncuri...

mihai sârbulescu

Am încercat să nu cred realitatea ființării, moartea. Sfiirea prezenței sau a non prezenței nerostite, delicatețea naturală, discreția afirmată, tot atîtea nuanțe definitorii pentru cei ce l-au cunoscut pe Mihai Ispir. Intelectual rafinat, venit parcă din perioada « avant guerre », cu note aristocrat culturale ce dau nostalgia plinătății, el a făcut enorm de mult pentru arta tînără și mai ales pentru arta « generației noastre ». Revăd, adesea, etape parcurse împreună, ocupîndu-ne de « Atelier 35 », căutările unor definiri teoretice și programatice. Cît de elegant decelat în nuanțe ne-a delimitat pe fiecare în parte! Manifestările organizate la galeriile « A. 35 », la Muzeul de Artă din Craiova, la Satu Mare, la Cluj — tot atîtea prezențe ca într-o respirație, fără efort, dar cît de profund sistematizate, suflînd, parcă, deoparte diferențele stilistice marcate de personalitatea fiecăruia.

Nostalgia ființării curate, a trăitului în normalitate, ne-o recomanda chiar și în luna ianuarie a acestui nou an, după Revoluție.

Acum, din păcate, criticul generației noastre, Mihai Ispir, nu mai este; fiind însă cu noi.

cristian paraschiv

https://biblioteca-digitala.ro

NR. 2/1990
ANUL XXXVII

ARTA

REVISTĂ
A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI
DIN
ROMÂNIA

ATITUDINI	1	Pătratul alb pe alb Carré blanc sur blanc White on white square	Alexandra Titu
CENTENAR UNESCO: VAN GOGH	3	Cîteva « ziceri » ale lui Vincent mărturisitorul Quelques propos de Vincent le témoin confesseur Some of Vincent's "sayings" — the confessor	Sorin Dumitrescu
	4	« A fi atins de moarte » « Effleuré par la mort » «To be touched by death»	Ioan Horga
	6	Împreună pe drum Cheminant ensemble Making our way together	Mihai Sârbulescu
PUNCTE DE VEDERE	8	Elogiul simetriei L'éloge de la symétrie The eulogy of symmetry	Alexandrina Gheţie
	9	Simetria ca opţiune La symétrie comme option Symmetry as an option	Marin Gherasim
	12	Simetria după chipul şi asemănarea omului La symétrie à l'image de l'homme Symmetry in man's own image and likeness	Alexandru Chira
	13	Pe marginea ideilor unui pictor despre simetrie En commentant les idées d'un peintre sur la symétrie A painter's ideas on symmetry	Mircea Mihalevschi
	15	Simetria — o punte de legătură între ştiinţă şi artă La symétrie — un pont qui unit la science et l'art Symmetry — a bridge between science and art	Solomon Marcus
FIŞE DE ISTORIA ARTEI ROMÂNEŞTI	18	România la Bienala de la Veneţia, 1938 (II) La Roumanie à la Biennale de Venise en 1938 (II) Romania at the Venice Biennial, 1938 (II)	Ruxandra Juvara Minea
EXPOZIŢII	21	Dimitrie Ghiaţă sau simplitatea rafinată a stilului Dimitrie Ghiaţă ou la simplicité raffinée du style Dimitrie Ghiaţă or the refined simplicity of style	Marina Preutu
COLECŢII / COLECŢIONARI	23	Mărturisiri şi reflexii Témoignages et réflexions Confession and meditation	Dorina Munteanu
EXPERIMENT	25	Abstractizarea stimulată L'abstraction stimulée Stimulated abstraction	Liviu Iliescu
ATELIER 35 / IAŞI	26	Traian Mocanu	Doina Petrache-Lemny
JURNALUL GALERIILOR	27	Corneliu Ionescu, Nicolae G. Iorga, Tiberiu Marianov, Valeriu Nedelcu, Florin Petrechescu	Adrian Guţă
	29	Salonul de sculptură mică '89 Le Salon de petite sculpture '89 Small sculpture salon, 1989	Adrian-Silvan Ionescu
	31	Cenaclul Bistriţa Le Cénacle de Bistriţa Bistriţa artistic circle	
		Moda, Magdalena Borănescu La Mode, Magdalena Borănescu Fashion, Magdalena Borănescu	Adrian-Silvan Ionescu
		Jertfiţilor patriei Sacrifiés pour la patrie Homeland's sacrifice	Gheorghe Macarie
IMAGINE ŞI TEXT	32	M. Blecher — lumea în panopticum M. Blecher et le panopticom M. Blecher — the world in a panopticon	Gabriel Mihăilescu
MERIDIANE	34	Andy Warhol	Radu Procopovici
DOCUMENT	35	Artistul şi timpul său L'artiste et son époque The artist and his time	Albert Camus
CRITICA CRITICII	37	Dialogul — structură esenţială a eseului de artă Le dialogue — structure essentielle de l'essai sur l'art Dialogue — the essential structure of an art essay	Ioan Horga
IN MEMORIAM	38	Mihai Ispir	Marin Gherasim, Adrian-Silvan Ionescu, Ioana Vlasiu, Mihai Sârbulescu, Cristian Paraschiv
COPERTA	I	Prapor Oriflamme Banner	Horia Bernea
	II	Grupul TATEC: Titi Amzăr, Andi Dumitrescu, Tavi Neagu; Erik Friensen şi Charly Janson din Danemarca Le groupe TATEC The TATEC Group	
	III	Interior Intérieur Interior	Mircea Tohătan
	IV	Omul L'homme The man	Napoleon Tiron

REDACŢIA:
Str. C. A. Rosetti 39, telefon 13.13.80
cod 70205 Bucureşti 2
ADMINISTRAŢIA:
Uniunea Artiştilor Plastici
str. Nicolae Iorga 21, telefon
50.73.15; 50.71.80, 71118
Bucureşti 1 ROMÂNIA
COLECTIVUL REDACŢIONAL:
Dan Grigorescu, redactor şef, François Pamfil, secretar general de redacţie, Călin Dan, Theodor Redlow, Aurelia Mocanu, Adrian Guţă
RESPONSABIL DE NUMĂR:
Teodor Redlow

PREZENTAREA GRAFICĂ
Rodica Rădulescu
PREZENTAREA TEHNICĂ:
Gheorghe Matei
CORECTURA:
Ileana Savu
DIAPOZITIVE COLOR:
Mihai Oroveanu, Octavian Stăcescu, Dan Dinescu, Nicolae Profir
FOTOGRAFII ALB-NEGRU:
Mihai Oroveanu, Atanase Cartojan, Dan Dinescu, Szabo Tamaş

N.R. Integralitatea predării textelor şi imaginilor pentru acest număr s-a realizat la 31 aprilie 1990, din motive independente de voinţa redacţiei.

Redacţia mulţumeşte artiştilor şi colaboratorilor pentru materialele ilustrative puse la dispoziţie.

ABONAMENTE
Abonamentele se primesc la toate oficiile poştale, factorii poştali şi la Ad-ţia revistei ARTA din str. Nicolae Iorga, 21, Bucureşti
Costul unui abonament
lei 360 anual (12 apariţii): lei 180 — 6 luni

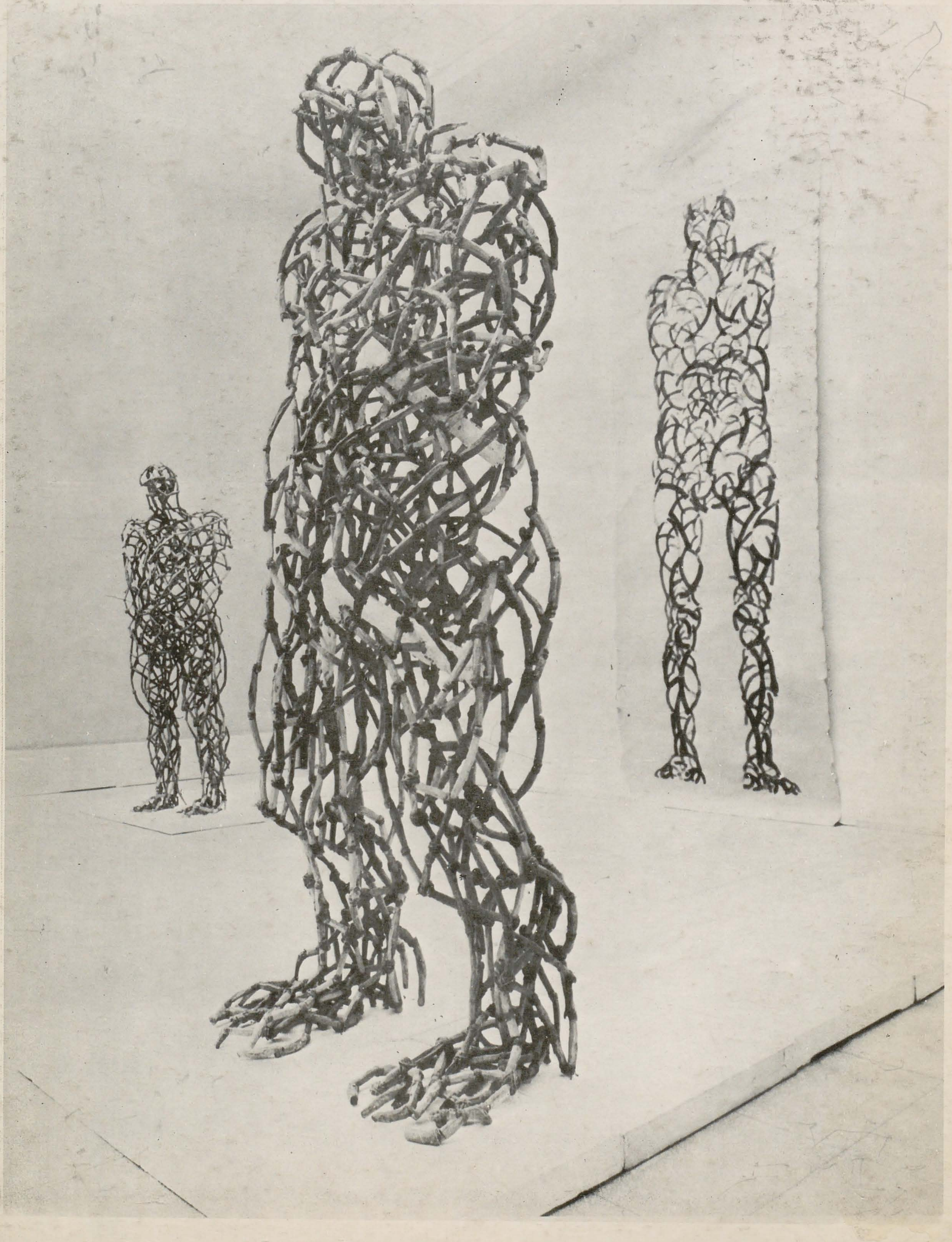
Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presse, Bucarest Calea Griviţei nr. 64—66 P.O. Box 12-201. Telex 10376
PRSFIR
Prix de abonnement: 33 dolars par an (12 numeros)

40541 Lei 39

TIPARUL ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ » Calea Şerban Vodă nr. 133—135 Bucureşti, România

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro